This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

3 3433 07493293 4

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

1. Jahrgang 1906.

Harv. 4 May 1933 Zg 1*1-7

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
672832A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1933 L

Inhalt.

I. Referate.

1. Zur Einführung von Prof. Berthold Litzmann S. 3.
2. Gustav Frenssen und sein Roman Hilligenlei von Dr. Carl Enders S. 30.
3. Aufgaben und Leistungen moderner Essaykunst (Anmerkungen zu den Sammlungen: „Die Literatur", „Die Dichtung") von Dr. Karl Rick S. 59.
4. Der Wille zum „Leben als Form" im neueren Drama (Hauptmann: „Und Pippa tanzt"; Hofmannsthal: „Oedipus und die Sphinx"; Mann: „Fiorenza") von Dr. S. Schmitt S. 85.
5. Maurice Maeterlinck von G. Noren-Herzberg S. 117.
6. Ricarda Huch von Dr. Karl Rick S. 165.

II. Arbeitsprogramm und Satzungen S. 17.

III. Einleitungen und Diskussionen.

Der Vorsitzende S. 27 ff., 51 f., 76, 78 f., 81, 105, 146, 150 ff., 185 ff., 189 f.
Dr. Dreesen S. 190.
Dr. Enders S. 76 f., 78 f., 81, 190, 192, 195 f.
Morisse S. 190 ff.
Noren-Herzberg S. 50 f., 77, 79 f., 108 f., 146 f., 148 f., 150 f., 152 f., 154, 193 ff.
Ohmann S. 51 f., 76 ff., 80 f., 105 f., 107, 152, 187 ff., 196 f.
von Oppeln-Bronikowski S. 147, 149 f., 151 f., 153 f.
Dr. Post S. 150 f.
Dr. Rick S. 51, 76 f., 79, 107 f., 193.
Schmidtbonn S. 147.
Dr. Schmitt S. 105 ff.
Dr. Simchowitz S. 147 f.
Steinert S. 106.

IV. Aus dem Mitgliederkreis.
1. Fritz Albert (B. S.) S. 53.
2. Sitzungen der ordentlichen Mitglieder S. 81 f.
3. Die Literarhistorische Gesellschaft Bonn von Berthold Litzmann S. 111 ff.
4. Selbstanzeigen der Schriften S. 1, 2.
5. Hebbels Dramatechnik von Dr. S. Schmitt S. 155 f.
6. Schillers Demetrius von A. Mielke S. 156 f.

V. Vortragszyklus: „Das junge Frankreich“ von Fr. von Oppeln-Bronikowski S. 158 f., 197 ff.

VI. Mitgliederverzeichnis.
1. Ordentliche Mitglieder S. 23, 157.
2. Ausserordentliche Mitglieder S. 23 ff., 54 f., 82, 113, 157.

VII. Geschäftliche Mitteilungen S. 26, 56, 82, 114, 158, 204.

1. Jahrgang. Mai 1906. No. 1 und 2.

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Inhalt:

1. „Zur Einführung“ von Berthold Litzmann
2. Unser Arbeitsprogramm
3. Satzungen
4. Mitgliederverzeichnis
5. Geschäftliche Mitteilungen

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Anmeldungen zu ausserordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen ordentlicher Mitglieder sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstr. 25. Sprechstunden: Montags und Donnerstags ½3—¼4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen ausserhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden im Lauf des Monat Mai durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann, Bonn.

I. Jahrgang | 1. Sitzung: 5. Mai 1906 | No. 1 und 2

Zur Einführung.

Von

Berthold Litzmann

Die unter dem Namen: „Literarhistorische Gesellschaft Bonn" begründete Vereinigung wurzelt im Kreise meiner Schüler, gegenwärtiger und ehemaliger.

Schon mehrfach war mir im Laufe der letzten Jahre aus ihrer Mitte der Wunsch geäussert worden, durch eine über die Zeit der akademischen Lehrjahre hinausreichende dauernde Vereinigung für diejenigen Ideen, die ich seit Jahrzehnten in Vorlesungen und Übungen pflege und vertrete, einen Mittelpunkt zu schaffen, in dem die verschiedenen Generationen meiner Schüler sich zu gemeinsamer Arbeit mit mir zusammenfänden.

Regelmässige monatliche Arbeitsabende wurden in Aussicht genommen, ausserdem regelmässige Veröffentlichungen, teils in Form von Mitteilungen über das Ergebnis unsrer Sitzungen, teils in Form selbständiger wissenschaftlicher Monographieen. Erstere sollten den durch die Welt verstreuten ehemaligen Schülern den Zusammenhang mit uns erhalten und sie zum Weiterarbeiten mit uns, zu eigner wissenschaftlicher Tätigkeit im Rahmen unsres Programms anregen, letztere ihnen die Verwertung eigner Forschungen in den „Schriften" unsrer Gesellschaft ermöglichen.

Als weiteres Ziel schwebte vor, durch unsere Tätigkeit auch andere, die mit dem, was wir anstrebten, übereinstimmten, zu gemeinsamer Arbeit mit uns — sei es durch selbständige wissenschaftliche Tätigkeit, sei es durch persönliches Eintreten mit Wort und Schrift — für die uns leitenden Ideen im Beruf und im Leben anzuregen.

Die Gründung der Gesellschaft auf dieser Basis unter meiner Leitung war schon für den Herbst 1905 in Aussicht genommen, als durch meine Erkrankung die Notwendigkeit einer Vertagung auf längere Zeit sich herausstellte.

*

Während meiner Beurlaubung aber ward aus inneren Gründen, die ich anerkennen musste, im Kreise meiner Schüler die Initiative zu einer Reihe von vorbereitenden Schritten ergriffen, die am 6. Dezember 1905 zu einer förmlichen Beschlussfassung über die Gründung einer „Literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ führten. Vorläufige Satzungen und ein Programm für die Tätigkeit der Gesellschaft wurden ausgearbeitet, und, vorbehaltlich der späteren Gutheissung durch mich, veröffentlicht, um auf diese Weise den Nächstbeteiligten die Möglichkeit zu geben, sich über die Absichten der Gesellschaft ein Urteil zu bilden.

Wer die von mir im Eingang skizzierten ursprünglichen Ziele mit diesem, wesentlich aus der Initiative meiner jungen Freunde hervorgegangenen, Programm*) vergleicht, wird sofort erkennen, dass letzteres diese Ziele von vornherein viel weiter steckt. Die Vereinigung, die ursprünglich nur meinen ehemaligen Schülern einen bleibenden Mittel- und Anregungspunkt schaffen sollte, stellt sich jetzt sofort die Aufgabe, deren Lösung ich späterer Entwicklung glaubte vorbehalten zu sollen: ein Anregungszentrum zu schaffen für alle diejenigen, die wir nicht von Angesicht zu Angesicht kennen, die aber zu uns gehören, weil sie von denselben Voraussetzungen ausgehen, wie wir, weil sie dasselbe erstreben wie wir.

Ich habe geglaubt dieser frischen Initiative nicht wehren zu sollen, auch wenn mir meine Krankheit nicht eine eingreifende Tätigkeit in diesem Stadium der Vorbereitung verwehrt hätte. Denn schliesslich war der Wagemut und das Vertrauen, die das neue Banner entfalteten, eine Frucht von Gedanken, die in meiner Schule gereift war, der Widerhall meiner eignen Stimme, aufgenommen von der Jugend und weitergetragen aus der stillen Arbeitsstätte meines Seminars in das Leben.

So habe ich mich denn mit auf den Boden dieses Programms gestellt, auf seiner Grundlage die Leitung der Gesellschaft übernommen und aus der Ferne die Ermächtigung erteilt, in diesem Sinne, in meinem Namen für unsere Vereinigung zu werben.

---

*) Dieses „Programm“ wurde mit den vorläufigen Satzungen versandt und ist hier nicht wieder abgedruckt.

Meine persönliche Verantwortung aber beginnt mit dem heutigen Tage, wo ich die erste Sitzung eröffne und tatsächlich die Leitung übernehme. Und da erscheint es mir als Recht und Pflicht zugleich, zum Beginn unsrer Arbeiten zunächst mein persönliches Programm zu entwickeln, dessen Verwirklichung ich durch die Gesellschaft und deren Arbeiten erstrebe.

Den ordentlichen Mitgliedern werde ich zwar damit nichts neues sagen können, denn es handelt sich hier um Grundsätze, deren Anwendung ihnen aus meinen Vorlesungen und Übungen geläufig ist.

Das Gleiche darf ich aber bei den übrigen Mitgliedern, die sich auf unser vorläufiges Programm hin uns angeschlossen haben, nicht voraussetzen, selbst wenn sie Zeit und Gelegenheit gehabt hätten, sich aus meiner literarischen Tätigkeit ein Urteil über meine Wege und Ziele zu bilden. Denn auch sie werden im günstigsten Fall wohl die eine oder andere Schrift, deren Thema ihr Interesse erregte, gelesen haben, dagegen manches, auf das ich im Zusammenhang meiner ganzen Tätigkeit ein besonderes Gewicht lege, entweder garnicht oder nur aus dem Urteil anderer kennen. Sie sind daher nicht imstande, den roten Faden zu verfolgen, der sich durch alles hindurchzieht, nicht imstande auch meine Schriften zu erkennen und zu verstehen als Glieder einer Kette, als in innigstem Zusammenhang unter einander stehende Betätigungen meiner Auffassung von den Kulturaufgaben, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Geschichte unsrer Dichtung Lehrenden und Lernenden stellt.

Diesen Fernerstehenden also glaube ich es schuldig zu sein, einen Einblick in meine Arbeitsweise, einen Ausblick auf meine Arbeitsziele zu geben; denn diese Arbeitsweise und diese Ziele werden ja die der Gesellschaft sein.

Als ich vor 12 Jahren meine Vorlesungen über „Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart“ herausgab, schrieb mir ein auswärtiger Fachgenosse unter Anderem: „Im Neuesten Ihrer anmutigen Gelehrsamkeit konnte ich nur blättern — — — — — Sie sind bedeutend kühner als ich, der ich mein Publikum nur bis O. Ludwig führe und die

Lebenden nur sacht streife.“ Ich erwiderte damals ungefähr, mein Buch sei weder anmutig, noch gelehrt, ich empfände es nur als meine Pflicht und Schuldigkeit von Amtswegen auch zu diesen Fragen das Wort zu ergreifen.

Ich bin heute und war auch damals weit entfernt davon, diesem Versuch, die lebendige Literatur der Gegenwart in den Kreis akademischer Vorlesungen hineinzuziehen, einen grösseren Wert beizulegen, als den eines Rekognoszierungsritts. Das Buch war, mit Lessing zu reden, ein verwegener Kundschafter, der Lehrende und Lernende auf bisher nicht betretenem Wege zur Nachfolge locken sollte; weiter nichts. Wenn es ein Verdienst hatte, so war das weit weniger in der positiven kritischen Weisheit, die darin geboten wurde, zu suchen — ich habe in der Folge meine Einzelurteile in mehr als einem Punkte revidiert — als in der Tatsache, dass hier grundsätzlich mit der Scheu des akademischen Lehrers vor der Literatur der Lebenden gebrochen wurde.

Heute ist das, was damals „kühn“ erschien und als verwegene Neuerung galt, an allen Hochschulen eingebürgert, und es ist damit in die literarhistorischen Studien auch für den Lernenden, als eine selbstverständliche Voraussetzung gründlichen Studiums, ein persönliches Verhältnis zur lebendigen Literatur der Zeit auf Grund des Verständnisses ihrer historischen Bedingungen eingeschaltet, wie es früher nur bei einer kleinen Minderheit zu finden war. Das Gefühl der Verantwortlichkeit für das, was in der Literatur vorgeht, ist erstarkt in den Kreisen, die berufsmässig das heranwachsende Geschlecht einzuführen haben in das Verständnis der geistigen Vorgänge der Vergangenheit, auf denen unsre moderne Kultur zum Teil beruht.

Von der Überzeugung getragen, dass um dies Ziel zu erreichen, die wissenschaftliche Arbeit an erster Stelle den Weg finden müsse zu einer innerlichen planmässigen Beschäftigung mit den Werken der Lebenden, habe ich seit nahezu anderthalb Jahrzehnten diese Hereinziehung der Literatur der Gegenwart in unsre Vorlesungen und Seminarübungen vertreten, und mit meinen Schülern auch die Methoden erörtert, mittels derer sie in ihrer künftigen Berufstätigkeit in der Schule in diesem Sinne wirken könnten.

Ein schwieriger Weg! Denn an der Beschäftigung mit der modernen Literatur haftete das Odium der Spielerei, des leeren schöngeistigen Wesens, der Unwissenschaftlichkeit; Vorurteile, die die jungen Leute zum Teil schon von der Schule mitbrachten, und die zur Folge hatten, dass die einen, und das waren oft grade die Tüchtigsten, diese angeblich nicht in den wissenschaftlichen Betrieb ihres Faches hineingehörigen Dinge glaubten hochmüig ablehnen zu dürfen, und dass die Andern sie als eine Vergnügung müssiger Stunden so nebenher mitzunehmen und oberflächlich spielerisch zu betreiben für grade eben gut genug hielten.

Und diese Elemente waren die gefährlichsten. Denn es fehlte ihnen am wesentlichen: an Liebe zur Sache und dem Willen zu ernster Arbeit. Es hat Jahre bedurft, um auch auf diesem Gebiet eine wissenschaftliche Tradition zu schaffen, einen festen Stamm von Schülern zu sammeln und heranzubilden, die durch das Niveau ihrer Leistungen und die Ansprüche, die sie an sich und andere stellten, selbstbewussten Neulingen klar machten, dass es sich auch hier um strengwissenschaftliche Arbeit handle und dass für dilettantische Mitläufer kein Platz sei.

Diese Schulung suche ich zu erreichen, vor allem durch die planmässige Beschäftigung mit den Problemen der Technik der einzelnen Dichtungsarten. Voraussetzung dafür ist zunächst ein gewissenhaftes, auf eigner Lektüre beruhendes Studium der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts und eine gleichzeitige ausgebreitete planmässige Lektüre der modernen Literaturen, um sich in den Besitz des nötigen Beobachtungsmaterials zu setzen, sich die genügende Menge künstlerischer Anschauung und Erfahrungen durch Vergleichung zu sammeln, die bei Einzeluntersuchungen über eine Dichtung oder eine bestimmte Gruppe von Dichtungen ermöglichen, den ursächlichen historischen Zusammenhang mit Vorgängern und Zeitgenossen zu verfolgen und nachzuweisen, und dadurch, unter sorgfältiger Vermeidung mechanischer Parallelensucherei, eine klare und anschauliche Vorstellung der historischen Vorbedingungen des Kunstwerks zu gewinnen. Die eigentliche Arbeit aber besteht darin, auf dieser Grundlage das aus der Eigentümlichkeit der Gattung, der Eigentümlichkeit des Urhebers und seiner Bildungsvoraussetzungen sich ergebende innere Gesetz

der zu analysierenden Dichtung in seiner Anwendung im Kunstwerk wie einen physiologischen Prozess zu verfolgen, festzustellen. Also ästhetisch-biologische Untersuchungen, die zunächst garnicht darauf abzielen, zu einem absoluten oder relativen Werturteil zu kommen, sondern den Boden zu gewinnen für ein solches Urteil.

Denn dieses Urteil selbst ist ja am letzten Ende doch bestimmt durch alle möglichen Imponderabilien der Individualität des Urteilenden: seine Bildung, seine Erfahrung, sein Temperament, seine augenblickliche Laune; ja es wird auch bei ein und derselben Persönlichkeit, selbst wenn sie sich Mühe gibt, störende Einflüsse vagabondierender Ströme in ihrer geistigen Atmosphäre auszuschalten, das Urteil je nach Zeit und Ort auch über dasselbe Werk Schwankungen ausgesetzt sein, einen gewissen Spielraum haben müssen, wie ein schwingendes Pendel. Aber wie auch dieser Spielraum nicht willkürlich ist, so sind der Individualität des Urteilenden — vorausgesetzt, dass es ihm um die Sache und nicht um das Ausspielen seiner Persönlichkeit in der zufälligen Form der Kritik an einem andern zu tun ist — gewisse Grenzen gesetzt durch die Individualität des Kunstwerks, das er kritisieren will. Eine produktive d. h. eine sowohl den schaffenden Künstler fördernde wie den Laien über das innere Wesen des beurteilten Kunstwerks aufklärende Kritik hat die Erfüllung dieser Forderung zur Voraussetzung; nur auf dieser Grundlage ist vor allem die Kritik der Tageserscheinungen sicher vor der Gefahr in flache Schönrednerei oder in schrullenhafte Eigenbrödelei zu verfallen. Diese Grundlage aber kann bis zu einem gewissen Grade geschaffen werden, durch streng methodische Schulung. Sie meinen Schülern zu geben, in der eben von mir angedeuteten Weise, habe ich stets als eine der Hauptaufgaben, wenn nicht die Hauptaufgabe, meines Berufes betrachtet.

In diesem Sinne habe ich auch stets in Ergänzung einmal der eben gekennzeichneten Studien und in Ergänzung ferner der reinfachwissenschaftlicher Ausbildung des Forschers dienenden Vorlesungen und Übungen ein grosses Gewicht auf die Vorlesungen*) gelegt, die dem jungen

*) Wie z. B. die ebenfalls in Buchform veröffentlichten Vorlesungen über Goethes Faust und Goethes Lyrik.

und in die Zukunft blickenden Menschen den inneren Zusammenhang der geistigen Bewegung unsrer Tage mit den scheinbar als historisch abgeschlossen hinter uns liegenden Phasen unsrer geistigen Entwicklung zum Bewusstsein bringen und ihn vor allem daran gewöhnen sollen, die Grossen, deren geistige Erben wir sind, nicht als literarhistorische Begriffe, sondern als lebendige Menschen in ihrer Zeit zu sehen, zu fühlen; die ihn anleiten sollen aus dem menschlichen Einleben in die Nöte und die Fragen mit denen jene rangen, sich ein anschauliches Bild zu machen nicht nur von dem, was jene geschaffen haben, sondern warum sie so und nicht anders schaffen mussten, damit er aus diesem Anschauen dann nicht nur jene in ihrem Lebenskern fassen und begreifen lerne, sondern auch dadurch selbst hellhörig und helläugig werde, dafür, wie das Leben in unsren Tagen Probleme aufwirft und die Menschen zwingt, mit ihnen zu ringen.

Ich glaube, dass wenn man so die Aufgabe literarhistorischer Schulung fasst, das erreicht wird, worauf es meines Erachtens für uns alle auf diesem Gebiete ankommt: Die Möglichkeit einer inneren Verarbeitung der durch methodisches gewissenhaftes Studium der Literatur der Vergangenheit und der Gegenwart erworbenen Kenntnisse zu einer wirklichen Bildung, d. h. der Verwertung des theoretischen Wissens für positive praktische Kulturarbeit. Wir müssen uns bei der Betrachtung und Beurteilung literarischer und künstlerischer Probleme, Entwicklungsgänge und Persönlichkeiten gewaltsam loslösen vom Schreibtisch, von den Vorstellungen von Feder, Tinte und bedrucktem Papier; wir müssen suchen, zwischen uns und den schöpferischen Arbeiten der Vergangenheit und Gegenwart mit allen uns zu Gebote stehenden Mitteln ein Verhältnis herzustellen, wie von Mensch zu Mensch.

Diese ausgesprochene und unablenkbare Richtung meiner Arbeit ist es wohl, die mich zu einer Anzahl meiner Fachgenossen in einen gewissen Gegensatz gebracht hat, von dem Augenblick an, wo ich sie in meinen Schriften zu vertreten begonnen habe; wie das ja auch schon in der vorhin zitierten Äusserung aus dem Jahre 1894 zum Ausdruck kam. Sie ist es aber auf der anderen Seite gewesen, die einem von Jahr zu

Jahr wachsenden Schülerkreis das Gepräge gegeben hat und gibt. Es muss also doch ein Bedürfnis für die Betonung dieser Momente grade in der jüngeren Generation vorhanden sein, und dieses wieder hängt wohl zusammen mit den Klagen über gewisse Mängel unsrer nationalen Kultur, die grade in den letzten Jahrzehnten in verschiedenen Formen und Tonarten laut geworden sind.

Wir können uns der Einsicht nicht verschliessen, dass wir Deutschen, trotzdem wir im Laufe der Jahrhunderte in der Kulturarbeit der ganzen Menschheit mehr als einmal die Führerrolle gehabt haben, doch selbst einer eigentlichen nationalen Kultur in dem Sinne, wie man von englischer und französischer Kultur sprechen kann, entbehren. Die Erklärung für diese leider nicht wegzuleugnende Tatsache ist wohl an erster Stelle darin zu suchen, dass die beiden Nachbarvölker die Stetigkeit ihrer nationalen Entwicklung auf allen Gebieten vor uns voraushaben, während die intermittierenden Pulse unsrer politischen Geschichte seit dem 16. Jahrhundert die normale Entwicklung nationaler Kulturansätze immer wieder unterbrochen haben. Aber sicher hätten diese äusseren Hindernisse allein nicht einen solchen Schaden bei uns anrichten können, wenn nicht eine eigentümliche uns im Blut steckende geistige Trägheit dabei mitgewirkt hätte. Wir haben es selten oder nie verstanden, auch wenn die Verhältnisse sonst günstig lagen, die durch unsre Grossen erfahrenen geistigen oder künstlerischen Anregungen und Förderungen wirklich in d i e Kanäle zu leiten, durch die dem Gesamtorganismus Kraft und Leben zufliesst. Wir haben uns damit begnügt, sie als Gewinn zu buchen, aber nicht die Energie, die Ausdauer gehabt, mit ihnen zu wuchern.

Um nur ein Beispiel heraus zu greifen: wenn wir uns heute, Hand aufs Herz, fragen, was haben wir von der Kultur, die sich in der Persönlichkeit und im Schaffen Goethes verkörpert, wirklich innerlich uns zu eigen gemacht, dann ist das Ergebnis für den, der den Mut hat, den Dingen auf den Grund zu gehen, beschämend gering. Denn für 50% unsrer sogenannten Gebildeten ist Goethe ein Name, der den Rücken einer Ausgabe von 40 Bänden ziert; für sie brauchte er nie gelebt und geschrieben zu haben. Wir haben eine Zeit gehabt, vor rund 50 Jahren, da war es anders. Da war Goethe wirk-

lich ein Lebenswert für die, die ihn im Bücherschrank hatten. Heute sprechen wir viel mehr von Goethe als damals, wir feiern Goethefeste, errichten Goethedenkmäler, gründen Goethegesellschaften und Goethebünde und schaffen mit einem bewundrungswürdigen Aufwand von Fleiss und Geist eine Goetheliteratur; aber wenn wir uns umsehen, welche Ernte dieser so reichen Aussaat entspricht, dann sehen wir allerdings einen Goethesnobismus in üppiger Blüte aber keine Goethekultur. Und das alles, trotzdem in den Schulen und auf den Universitäten und in vielen ernsten gehaltvollen Büchern redlich dafür gearbeitet wird!*)

Es ist uns, mit einem Wort, nicht gelungen, den grössten dichterischen Genius unsres Volkes und zugleich einen Schöpfer, dessen Lebenskraft jeden, der ihm naht, heute noch überwältigt, als Lebenswert in unsre Kultur dauernd einzuschalten. Wir haben ihn verlassen, ehe das, was er für uns gebracht, mit uns zu bleibendem Besitz, der durch uns selbst auf Kinder und Enkel übergeht, verwachsen war.

Angesichts solcher Tatsachen — denn, wie wir alle wissen, ist der Fall Goethe weder der erste noch der einzige in seiner Art, der unsre Unfähigkeit oder mindestens Schwerfälligkeit, bleibende geistige Kulturwerte zu schaffen und zu erhalten, beweist — drängt sich einem die Frage auf, gibt es denn kein Mittel, uns vor solchem Auseinandergehen und sich Verlieren vorhandener starker Kulturfaktoren zu schützen? Kein Mittel, eine Kultur zu schaffen, die nicht nur dem Einzelnen in einer guten Stunde ein erhöhtes Daseinsgefühl, sondern allen seinen Lebensäusserungen Stil d. h. eine dauernde Federkraft und damit die Kraft vorbildlich zu wirken verleiht? Kein Mittel uns und andere zu Kulturträgern in diesem Sinne zu erziehen?

Diese Fragen sind immer wieder Gegenstand der Erörterungen zwischen mir und dem Kreise meiner jungen Freunde gewesen, die, nachdem sie als meine Schüler in diese Gedan-

*) Der beste Beweis dafür ist dass, wie ich durch eine mehr als 10jährige Statistik feststellen konnte, die Zahl derjenigen jungen Leute, die auf der Schule, ausser den durch die Lehrpläne vorgeschriebenen Werken, Goethe aus innerm Drang lesen, erschreckend abnimmt.

kengänge hineingeführt waren, den lebhaften Wunsch hegten, nun auch in derselben Richtung an andern ihre Kräfte zu erproben und zu bewähren.

Mit dem gedruckten Wort — mit Zeitschriften und Büchern allein — darüber waren wir uns von vornherein einig, sei es nicht getan. Nicht nur, weil auch diejenigen unter ihnen, die in unserm Sinne erzieherisch wirken wollen, wie z. B. der Kunstwart und ähnliche Unternehmungen, mit fertigen Werturteilen arbeiten und arbeiten müssen, und daher von einer individuellen Erziehung zum selbständigen Urteilen auf dem Wege einer Arbeitsgemeinschaft zwischen Gebenden und Empfangenden — einer Arbeitsgemeinschaft, wie wir sie erstreben, — zwischen ihnen und ihren Lesern nicht die Rede sein kann, sondern weil überhaupt diese Erziehung von Mensch zu Mensch erfolgen muss. Aber wie? Denn auch darüber bestand kein Zweifel, dass auch die staatlichen Bildungsstätten, die Schule und die Hochschule, die beide — letztere allerdings weniger als erstere — als Berufsbildungsanstalten mit gebundener Marschroute marschieren, wohl hier helfend und fördernd mitwirken können, aber nur in besonderen Ausnahmefällen geeignet erscheinen, in ihrem Rahmen die Lösung dieser Aufgabe in den Vordergrund zu stellen.

Dagegen bieten wohl Ansätze zu Versuchen in ähnlichem Sinne einmal die Bestrebungen der Kunsterziehungstage, die aber, so wertvolle Anregungen sie gegeben haben, doch sich eben ihrem Wesen nach auf Anregungen beschränken; und ferner jene freien Vereinigungen, die seit etwa anderthalb Jahrzehnten in vielen deutschen Städten als „Literarische Gesellschaften“ ins Leben getreten sind und von denen die meisten sich ein ähnliches Ziel gesteckt haben. Diese scheiden sich wieder in zwei Klassen, solche, die ausschliesslich sich an einen kleinen Kreis auserlesener Feinschmecker wenden, an geistige Genussmenschen, denen an intimen Abenden auserlesene Kost in stimmungsvollem Rahmen geboten werden soll, die man aus irgend welchen Gründen draussen nicht haben kann; und in solche, die es sich zur Aufgabe stellen, möglichst vielen künstlerischer Anregung Bedürftigen in buntem Wechsel aus dem geistigen Leben der Gegenwart alles nahe zu bringen, was irgend ein Interesse erregt; „wovon man spricht“ und worüber man selbst gern mitsprechen möchte.

Beide Formen können aber nur in Ausnahmefällen den Anspruch erheben, wirkliche Kulturträger zu sein: die eine sucht und findet und bildet Aestheten d. h. Menschen, die die Kunst und Literatur ihrer Zeit wie von der Loge eines intimen Theaters verfolgen: in ihrer Art oft anziehendste und vornehmste Verkörperungen einer persönlichen Kultur aber unfruchtbar, und keine Kulturträger in dem Sinne, dass sie fähig oder willens wären von ihrem Reichtum den übrigen etwas mitzuteilen. Bei den andern aber besteht die Gefahr durch die Masse verschiedenartiger — oft in ihren Qualitäten wie in ihren Zielen miteinander in direktem Widerspruch stehender — Anregungen, die sie ihren Mitgliedern bieten, eine Art geistiges Proletariat grosszuziehen, das sich gewöhnt, mit den von Abend zu Abend erhaschten Bissen von der Hand in den Mund zu leben, und das darüber grade die Fähigkeit verliert, bleibenden Besitz zu erwerben. Der ursprünglich bei dieser Organisation zu Grunde liegende Gedanke, grade durch eine möglichst vielseitige Anregung auch den Lauen, den Gleichgiltigen und im Staube des Alltags Ringenden frische Luft zuzuführen und ihnen die Sehnsucht nach einem höheren Dasein zu wecken ist zunächst bestechend. Es fragt sich eben nur, was wird damit erreicht? Kommt es nicht grade bei diesem leichten Anschürfen der Oberfläche mit „Anregungen", grade je emsiger der Betrieb und je ausgedehnter die in Anbau genommene Fläche d. h. der Kreis der Mitglieder ist, auf eine Scheinkultur heraus, d. h. auf etwas, was die eigentliche Kulturarbeit mehr hemmt als fördert? und wird nicht nur unter ganz besonders günstigen Verhältnissen ein so bereitetes Erdreich mehr erzeugen als eine dünne Grasnarbe, die ein bodenständiges Gewächs weder zu tragen noch zu nähren die Kraft hat?

Es schwebt so etwas vor, wie der Gedanke einer allgemeinen geistigen Wehrpflicht, eines Volksheers, in dem jeder seine Waffe tragen und mitkämpfen soll. Aber damit er das könne, ist es doch notwendig, dass er zuvor lerne, mit der Waffe umgehen, und das gelingt nicht von heut auf morgen! Dazu braucht es jahrelanger und planmässiger Schulung. Auch auf geistigem Gebiet ist im Ernstfall mit der Masse eines durch „Anregungen" begeisterten Milizheeres nichts anzufangen. Auch hier kommt es auf eine wohldisziplinierte Armee kriegstüch-

tiger Feldsoldaten an, d. h. auf ganze Menschen, nicht auf solche, die nur Aestheten sind, und ebensowenig auf solche, die nur an bestimmten Wochentagen von acht bis neun Uhr abends sich ästhetisch zu geberden gelernt haben.

Wie aber schaffen, wie bilden wir eine solche geistige Armee? Meiner Überzeugung nach nur durch dauernde Arbeitsgemeinschaften, die durch ihre gemeinsame Arbeit — wenn diese auch nur in systematischer und gleichzeitig individueller Schulung des künstlerischen Geniessens besteht, — sich und andern Kulturwerte zu erwerben und zu erhalten verstehen.

Das kann, wie gesagt nicht von heut auf morgen geschehen, das erfordert Arbeit von Generationen und zwar planmässige Arbeit in einer bestimmten Richtung.

Diese Arbeit anzufassen, auch wenn man sich vollkommen klar darüber ist, dass sie nur einen winzigen Bruchteil dessen darstellt, was zu leisten ist; dass sie zum Ziel nur führt, wenn jeder, der geistige Kraft einzusetzen hat, mittut, und dass auch dann das gelobte Land im günstigen Fall erst Enkeln und Urenkeln zufallen wird, erscheint uns notwendig, als eine nationale Pflicht. Sie besteht zunächst darin, in dem Kreis, in dem wir wirken und der auf uns hört, die Überzeugung zu wecken und zu verstärken, dass die grössten Errungenschaften auf geistigem Gebiet, die grössten künstlerischen Leistungen Einzelner für die nationale Arbeit und damit für die nationale Kultur ein totes Kapital bleiben, wenn es nicht gelingt, sie als Lebenswerte in die Daseinsbedingungen jedes Einzelnen einzufügen, sie aus einem zufälligen gelegentlichen Begleitakkord in den Grundton umzuwandeln, auf den der ganze Mensch gestimmt ist.

Wir wenden uns hier vor allem an die Lehrer der Jugend, um mit ihrer Hülfe der kommenden Generation die Augen und die Herzen zu öffnen, dadurch dass sie sie lehren, zu den grossen Dichtungen der Vergangenheit und Gegenwart Stellung zu nehmen, nicht als einem durch Papier und Druckerschwärze überlieferten und festgehaltenen historischen Zeugnis, sondern als einer unmittelbaren Lebensäusserung der Menschheit, an der

jeder Einzelne einen persönlichen Anteil hat, die zu ihm spricht, nicht als Buch, sondern wie Mensch zu Mensch; einer Lebensäusserung, die an seinem inneren Menschen mitbauen, in dem Baum seiner persönlichen Kultur einen Jahresring ansetzen und in den Äusserungen seiner Persönlichkeit als werbende Kraft für fortschreitende Kultur zum Ausdruck kommen soll. Wir sind dabei der Überzeugung, dass, wenn diese Arbeit Frucht tragen soll, sie nicht dabei stehen bleiben darf, nur nach innen zu schauen und zu bauen, sondern dass sie gleichzeitig immer den Blick auf das ganze Leben richten soll; dass sie immer den Zusammenhang der intimsten Seelenvorgänge mit den scheinbar rein äusseren allgemeinen Kulturfaktoren uns zum Bewusstsein bringen und damit das Gefühl der persönlichen Verantwortung des einzelnen geistigen Arbeiters für das was seine Zeit überhaupt an bleibenden Lebenswerten schafft, schärfen und steigern soll.

Aus solchen Erwägungen und Gedanken ist unsre Gesellschaft hervorgegangen und ist unser Arbeitsprogramm erwachsen, das ich nachher noch kurz im Einzelnen erläutern und begründen will.

Hier möchte ich zum Schlusse nur noch betonen: wir sind uns vollkommen klar bewusst, dass, soll unsre Arbeit Früchte tragen, wir dafür vor allem drei Eigenschaften mitbringen müssen: tiefsten sachlichen Ernst, höchste sachliche Freudigkeit und eine vor keiner Missdeutung zurückschreckende Beharrlichkeit.

Wir rechnen dabei auf die Unterstützung durch Wort und Tat, von allen denen, die mit unsern Zielen einverstanden sind. Deshalb haben wir das Arbeitsprogramm, das wir uns in engem Kreis als Lebensaufgabe gesetzt, hinausgetragen in die Öffentlichkeit, nicht nur um dadurch die Zahl unsrer Mitglieder zu erhöhen, sondern auch in der Hoffnung, durch unser Vorgehen zu Bildung ähnlicher Arbeitszentren anzuregen.

Zweifellos sind die deutschen Hochschulen dafür die gegebenen Pflanz- und Pflegestätten, weil hier die lernende, an der Schwelle des persönlichen Lebens stehende, nach Lebensaufgaben und -Zielen suchende akademische Jugend von selbst den Nachwuchs liefert, sowohl für die schaffenden wie für die

empfangenden Mitglieder. Es wäre ja auch nicht das erste Mal, dass von den Hochschulen aus die in das Berufsleben eintretende Jugend unter der Führung ihrer Lehrer sich zusammenschlösse zu der Lösung bestimmter Kulturaufgaben in gemeinsamer Arbeit. Wir haben etwas ähnliches gehabt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in den sogenannten „deutschen Gesellschaften", d. h. freien aus Seminarübungen oder wissenschaftlichen Vereinen herausgewachsenen Hochschulgemeinschaften, die sich die Aufgabe stellten, das Gefühl persönlicher Verantwortung für die Entwicklung der deutschen Sprache und Literatur, das das Beispiel und das Wort ihrer Lehrer im einzelnen geweckt, über die Universitätsjahre hinaus durch gemeinsame Arbeit sich wachzuhalten und durch ihr Beispiel bei andern zu wecken.

In ähnlichem Sinne ist auch unsre Gesellschaft gedacht, als ein Bund der Jugend zur Erneuerung und Vertiefung der Grundlagen des Verständnisses für die Aufgaben, welche die Kunst und die Literatur eines Volkes an jeden einzelnen stellen, um aus dem gewonnenen Verständnis bleibende Lebenswerte zu schaffen, die durch ihren Besitz allein den, der sie errungen, in den Stand setzen, Kultur zu hegen und zu vererben.

Unser Arbeitsprogramm

I. Die monatlichen Arbeitsabende der ordentlichen Mitglieder bilden den Mittel- und Ausgangspunkt unsrer ganzen Tätigkeit sowohl nach innen, wie nach aussen. In ihrer äussern Einrichtung gleichen sie am ehesten den akademischen Seminaren, nicht zum wenigsten auch deswegen, weil sie für die Teilnehmer eine systematische Schulung in der Anwendung der erworbenen Kenntnisse und Methoden auf die Aufgaben, die der Beruf und das Leben stellen, bezwecken. Diese Schulung erfolgt aber hier nicht wie dort durch die Kritik und die Unterweisung des Leiters, sondern durch freien Austausch der Meinungen im Anschluss an das jedesmalige Referat.

Es sind, da in den Ferienmonaten die Sitzungen ausfallen, neun derartige Versammlungen vorgesehen, die am ersten Samstag des Monats stattfinden.

Nach den Vorschlägen des Vorsitzenden werden — in der Regel für ein halbes Jahr voraus — die in den einzelnen Sitzungen zu behandelnden Themata bestimmt, wobei — unbeschadet sonstiger grösster Bewegungsfreiheit der Referenten —, auf einen gewissen inneren Zusammenhang der einzelnen Arbeiten innerhalb der halbjährigen Arbeitsperiode besonderes Gewicht gelegt wird.

Der Grundgedanke ist, dass in den Referaten, die abwechselnd von den ordentlichen Mitgliedern erstattet werden, einzelne Dichter und Dichtungen oder auch Gruppen von Dichtern und Dichtungen, sowie literargeschichtliche Probleme und Werke nach den in meinen einführenden Bemerkungen entwickelten Gesichtspunkten kritisch analysiert, also sowohl nach

den aus der Eigenart des Schaffenden und aus der Eigenart der von ihm gewählten Form sich ergebenden inneren Gesetzen, wie den aus den historischen Zusammenhängen im weitesten Sinne sich ergebenden äusseren Einflüssen gewürdigt werden.

Die an das Referat sich anschliessende Diskussion soll Gelegenheit bieten, das von dem Referenten gegebene Bild in Rede und Gegenrede zu vervollständigen und wenn nötig, zu berichtigen. Es handelt sich aber nicht darum, zu abschliessenden Werturteilen zu kommen, sondern wesentlich durch diese Betrachtungsweise uns über die Daseinsbedingungen und letzten Ziele der besprochenen Werke und ihrer Schöpfer klar zu werden. Dass dabei in Einzelfällen, sowohl in den Referaten wie in der Diskussion, persönliche Sympathieen und Antipathieen zu Worte kommen und dadurch indirekt Elemente in die Kritik hineingetragen werden können, die wir grundsätzlich nicht als berechtigt anerkennen, ist natürlich nicht immer ganz zu vermeiden. Sache des Vorsitzenden wird es sein, dafür zu sorgen, dass durch derartige Entgleisungen nicht die strenge Sachlichkeit der Diskussion beeinträchtigt wird.

Eben weil es nicht auf die Gewinnung von Werturteilen, sondern in erster Linie auf eine strenge Schulung des Auffassungsvermögens ankommt, wird bei der Wahl der Werke und der Schriftsteller, über die in unsern Sitzungen diskutiert wird, weder der äussere Erfolg an sich, noch das persönliche Werturteil des Einzelnen den Ausschlag geben.

Unser Bestreben ist lediglich darauf gerichtet, das in irgend einer Weise Eigenartige einer schöpferischen Persönlichkeit in seinen letzten Gründen und Zielen zu erfassen und zu erklären, und zwar nicht etwa, weil das eine uns besonders zusagende Art geistiger Gymnastik ist, sondern weil wir überzeugt sind, dass nur auf diesem Wege überhaupt für uns und andere die Grundlagen einer gesunden d. h. produktiven Kritik gefunden werden können.

II. Daher können und sollen auch die Berichte über unsre Arbeitsabende, die „Mitteilungen", die allmonatlich den ausserordentlichen Mitgliedern zugehen, nicht für diese etwa die Rolle eines Ratgebers über das, was man lesen kann und muss, spielen, sondern sie sollen lediglich das Verständnis wecken und das Urteil schärfen, für die Betrachtung schöpfe-

rischer Arbeit überhaupt, sollen anregen, bei der eignen freigewählten Lektüre die Grundsätze, die wir vertreten, selbst anzuwenden und auf diesem Wege jenes innere persönliche Verhältnis zu den schöpferischen Vorgängen in der Literatur unsrer Zeit zu gewinnen, das die Voraussetzung ist für die Verarbeitung künstlerischer Anregungen in dauernde Lebenswerte jedes Einzelnen.

Und so sollen denn auch diese „Mitteilungen" durch den Geist, der in ihnen lebt, das Band bilden zwischen den arbeitenden Mitgliedern und dem Kreise der ausserordentlichen Mitglieder.

III. Die „Schriften" der Gesellschaft, d. h. die selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten der ordentlichen Mitglieder, die in zwangloser Folge erscheinen, dienen in erster Linie der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gebiet der neuen Literaturgeschichte und sie werden ganz naturgemäss, während in den „Mitteilungen" mehr die Gegenwart zu Wort kommt, die Historiker an der Arbeit zeigen.

In ihnen und durch sie haben vor allem auch die nicht mehr in Bonn weilenden ordentlichen Mitglieder Gelegenheit, ihren lebendigen Zusammenhang mit unsern Bestrebungen aufrecht zu erhalten und zu bezeugen.

Die Voraussetzung für die Aufnahme einer Arbeit unter die „Schriften" ist ausser der Selbständigkeit der darin niedergelegten Forschungsergebnisse die künstlerische Gestaltung des Stoffes. Jede Arbeit soll, sowohl in der Anordnung der Tatsachen, wie in der persönlichen Stellung zu den jeweils behandelten Problemen vornehme Sachlichkeit und künstlerischen Geschmack bekunden.

So sollen die „Schriften" in ihrer Gesamtheit schliesslich für die ausserordentlichen Mitglieder eine Sammlung literarhistorischer Monographieen bilden, die Kenntnisse verbreitet und Freude schafft, und die ebenso wie die Mitteilungen Zeugnis davon ablegt, in welchem Geist wir arbeiten.*)

---

*) Für ihre wissenschaftlichen Arbeiten steht den in Bonn anwesenden ordentlichen Mitgliedern die Privatbibliothek des Vorsitzenden nach Massgabe einer besonderen Benutzungsordnung zur Verfügung.

IV. Weitere Veranstaltungen sind für den Kreis der in Bonn und Umgegend ansässigen ausserordentlichen Mitglieder ins Auge gefasst:

Wir denken dabei

1. an geschlossene — nur für unsre Mitglieder bestimmte — Vortragsreihen über literarische Erscheinungen, Entwicklungsgänge und Persönlichkeiten, über die für den Einzelnen eine Orientierung aus Büchern schwer oder unmöglich ist, und deren Kenntnis und Verständnis doch zum Verständnis der Grundlagen und Lebensbedingungen unsrer modernen Kultur erwünscht, wenn nicht notwendig sind. Es wird sich vor allem um Einführung in literarhistorische Vorgänge und Erscheinungen handeln, die der Gegenwart entweder in ihren Nachwirkungen und Ausläufern noch lebendig sind, oder in ihren Voraussetzungen und ihrem Verlauf lehrreiche Parallelen bieten zu dem was in unsern Tagen die Geister bewegt und erregt; und

2. wollen wir auch die lebendige Dichtkunst selbst zu Worte kommen lassen, indem wir entweder in einem Cyklus an einführende Vorträge, z. B. über das moderne Drama Rezitationen charakteristischer Akte oder Szenen anschliessen, oder unsern Mitgliedern noch nicht veröffentlichte oder aus irgend welchen Gründen einem grössern Publikum nicht zugängliche Werke an besonderen Rezitationsabenden zu Gehör bringen.

Alle diese Veranstaltungen sind streng beschränkt auf den Kreis unsrer Mitglieder und die, durch ordentliche Mitglieder persönlich eingeführten und persönlich geladenen, Gäste. Sie haben mithin zur Voraussetzung einen Hörerkreis, der willens und fähig ist, Kunst um ihrer selbst willen zu pflegen.

Sie sollen „Anregung" bieten nur in dem Sinne, dass auch sie in der innern Geschlossenheit ihrer Ziele die Hörer in ein bleibendes persönliches Verhältnis bringen zu den schöpferischen Kräften der Vergangenheit und Gegenwart, auf deren Arbeit sich unsre geistige Kultur der Gegenwart und Zukunft aufbaut.

Sollten sich im Laufe der Zeit ausserhalb Bonns in einzelnen Städten ausserordentliche Mitglieder in grösserer Zahl zusammenfinden, so wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, derartige Vortragsreihen und Rezitationen auch diesen zugänglich zu machen.

Satzungen

der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn

unter dem Vorsitz von

Professor **Berthold Litzmann**

---

§ 1. Zweck der Gesellschaft: Zusammenschluss zu wissenschaftlich-schöpferischer Arbeit auf literarhistorischem Gebiet nach den im vorstehenden Programm entwickelten Gesichtspunkten.

§ 2. Der Sitz der Gesellschaft ist Bonn.

§ 3. Die Gesellschaft setzt sich zusammen aus a) ordentlichen d. h. arbeitenden Mitgliedern b) ausserordentlichen d. h. empfangenden Mitgliedern.

§ 4. Ordentliche Mitglieder sind zunächst die Gründer der Gesellschaft. Sie behalten ihren Charakter als solche und ihre Rechte auch nach ihrem Weggange von Bonn. Als weitere ordentliche Mitglieder sind willkommen schöpferisch-literarhistorisch tätige Fachleute, die im Sinne des Programms zu arbeiten beabsichtigen und sich durch Einreichung einer wissenschaftlichen Arbeit in Manuskript oder Druck um Aufnahme bewerben. Die näheren Bedingungen werden auf Verlangen durch das Sekretariat der Gesellschaft, Bonn, Lessingstr. 52, zugesandt.

§ 5. Ausserordentliches Mitglied kann jeder den Zielen der Gesellschaft Zustimmende und diesen Satzungen Beipflichtende in und ausserhalb Bonns werden. Die Aufnahme erfolgt sofort nach Eingang der Meldung an das Sekretariat.

§ 6. Das Arbeitsprogramm der ordentlichen Mitglieder umfasst: 1. die Veröffentlichung wissenschaftlicher Einzeluntersuchungen, Biographien usw. auf dem Boden unseres Gesamtprogramms unter dem Titel: „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ im Verlage von Fr. Wilh. Ruhfus (Dr. Ruhfus) Dortmund. 2. Zusammenkünfte am ersten Samstag jeden Monats (mit Ausnahme der Feriemmonate April, September, Oktober), bei welchen Referate mit anschliessender Diskussion gegeben werden, die in wörtlicher Wiedergabe des Referats und knappen Sitzungsberichten als „Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ gedruckt werden. 3. Veranstaltungen von Vorträgen und Vortragszyklen über Themen, über die keine Literatur vorliegt, und Rezitationsabenden, an denen nicht veröffentlichte oder wenig zugängliche Dichtungen zu Gehör gebracht werden.

§ 7. Ordentliche Mitglieder sind zur Einführung von Hörern zu den Arbeitsabenden mit Zustimmung des Vorsitzenden berechtigt.

§ 8. Zu den Vorträgen und Rezitationsabenden werden alle Mitglieder in Bonn und Umgebung eingeladen. Gäste können nur durch ordentliche Mitglieder eingeführt werden.

§ 9. Alle ordentlichen und ausserordentlichen Mitglieder erhalten die „Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ unentgeltlich zugesandt, die ausserordentlichen die Schriften der Gesellschaft zum Herstellungspreis auf Subskription, die ordentlichen kostenlos.

§ 10. Die zur Erreichung der Gesellschaftszwecke und zur Geschäftsführung nötigen Geldmittel werden beschafft durch Beiträge der Mitglieder und sonstige Zuwendungen durch Gönner der Gesellschaft.

§ 11. Der Jahresbeitrag beträgt für alle Mitglieder mindestens drei Mark. Durch einmalige Zahlung von mindestens 100 Mark wird die Mitgliedschaft auf Lebenszeit erworben.

§ 12. An Vortragsabenden wird zur Deckung der Unkosten ein geringes Eintrittsgeld erhoben.

§ 13. Die Leitung der Arbeiten und Geschäfte liegt in der Hand des Vorsitzenden, dem ein aus der Zahl der in Bonn anwesenden ordentlichen Mitglieder zusammengesetzter geschäftsführender Ausschuss zur Seite tritt.

§ 14. Über die Vorschläge zu Veranstaltungen und Verwendung der Gelder entscheidet die Majorität der in den Sitzungen jeweils anwesenden ordentlichen Mitglieder unter Zustimmung des Vorsitzenden, nachdem die Tagesordnung spätestens 24 Stunden vorher bekannt gegeben ist.

§ 15. Das Geschäftsjahr ist das Kalenderjahr. Das erste Geschäftsjahr läuft ausnahmsweise vom 1. Mai ab.

§ 16. Die Jahresbeiträge sind im Januar für das laufende Jahr vorauszuzahlen. Als Quittung wird die Mitgliedskarte zugesandt. Austrittserklärungen müssen bis 1. Dezember erfolgen.

§ 17. Im letzten Monat des Jahres findet ausser dem regelmässigen Arbeitsabend die Generalversammlung der ordentlichen Mitglieder in Bonn statt, zu der alle ordentlichen Mitglieder unter Bekanntmachung der Tagesordnung mindestens 14 Tage vorher geladen werden. Die Prüfung der Rechnung wird ehrenamtlich vorgenommen durch den Universitätsquästor Geheimen Rechnungsrat Hövermann und ein in Bonn wohnhaftes ausserordentliches Mitglied, das von der Versammlung zum Rechnungsprüfer gewählt wird. Überschüsse werden auf das nächste Jahr übertragen.

§ 18. Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag oder mit Zustimmung des Vorsitzenden erfolgen. In diesem Falle wird das zeitige Vereinsvermögen der deutschen Dichter-Gedächtnisstiftung überwiesen.

Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder.

Professor Berthold Litzmann, Bonn
Vorsitzender
Dr. Carl Enders, Bonn 2. Vorsitzender
Dr. Willrath Dreesen, Bonn
Adolf Mielke, Stettin
A. M. Morisse, Bonn
G. Noren-Herzberg, Bonn
Dr. Alexander Pache, Dresden
Dr. Karl Rick, Bonn
Dr. J. S. Schmitt, Bonn.

Verzeichnis

der bis 15. April angemeldeten ausserordentlichen Mitglieder

Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz des Deutschen Reiches und von Preussen.
Fritz Albert, Paris
Peter Altenberg, Wien
Lou Andreas-Salomé, Göttingen
Hermann Bahr, Wien
Professor Adolf Bartels, Weimar
Ada Battke, Berlin
Karl Beckmann, Köln
Richard Beer-Hofmann, Wien
Frau Professor Behrens-Litzmann, Bonn
Hans Benzmann, Berlin
Gustave Berthauld, Lille
Ernst A. Bertram, Elberfeld
Dr. Bettelheim, Wien
Margarethe Beutler, München
Otto Julius Bierbaum, München
Victor Blüthgen, Berlin
Dr. Wilhelm Bode, Weimar
Helene Böhlau-al Raschid-Bey, München
Fritz Böhme, Berlin
Martin Boelitz, Nürnberg
Ida Boy-Ed, Lübeck
Georg Brandes, Kopenhagen
A. von Brixen, Dessau
Regierungsrat Dr. Brückner, Lübeck
Direktor Buchholz, Minden
Professor K. D. Bülbring, Bonn
Frida Freiin von Bülow, Bärenfels
Georg Busse-Palma, Leipzig
Felix Dahn, Breslau
Elisabeth Dauthendey, Würzburg
Miss C. A. Dawes, Lausanne
Richard Dehmel, Blankeneese
Dr. Dillenburger, Mühlhausen
Arend Dreesen, Braunschweig

Prof. Dr. Droege, Wilhelmshaven
Dr. Friedrich Düsel, Friedenau
Professor Dr. Dyroff, Bonn
Marie von Ebner-Eschenbach, Wien
Dr. A. Eloesser, Berlin
Otto Ernst, Gross-Flottbeck
Helene Eymael, Norden
Dr. Joseph Ettlinger, Berlin
Gustav Falke, Hamburg
Johannes Fastenrath, Köln
A. Fitger, Bremen
Gertrud Franke Schievelbein, Charlottenburg
Prof. Dr. A. Fraenkel, Berlin
Frau E. Frankl-Herzberg, München
Frau Frankl, Wien
Gustav Frenssen, Meldorf
Frau Landgerichtsrat L. Frost, Königsberg
Professor Dr. Geffken, Köln
Karl Adolf Gjellerup, Dresden
A. de Grahl, Berlin
Professor Ernst Häckel, Jena
Dr. Carl Hagemann, Essen
Dr. Max Halbe, München
Carl Hauptmann, Schreiberhau
Professor B. Heidhues, Köln
Anselma Heine, Berlin
Frl. M. Henckel, Hamburg
Baurat Herzberg, Berlin
Hermann Hesse, Gaienhofen
Hans Hinrichs, Frankfurt
Georg Hirschfeld, München
Professor Dr. R. Hirzel, Jena
Wilhelm Hochkeppel, Junnckeppel
Hugo von Hoffmannsthal, Rodaun bei Wien
Graf Paul von Hoensbroech, Grosslichterfelde
Rudolf Huch, Harzburg
Ricarda Ceconi-Huch, Grünwald
Th. van Hülst, Norden
Dr. R. Imelmann, Bonn
Maria Janitschek, München
Theodor Kappstein, Berlin
Dr. W. Kienzl, Graz
Ernst Klebert, Bonn
Dr. W. Kleefeld, Berlin
H. Knackfuhs, Kassel
Frau Dr. med. Kossack, Jena
Dr. Hans Landsberg, Berlin
Anton Landsberg, Alfter
Wilhelm Langewiesche, Düsseldorf
Prof. Kurd Lasswitz, Gotha
Otto von Leitgeb, Görz
Otto von Leixner, Berlin
Franz Lengersdorf, Bonn
Dr. A. Lennarz, Gleiwitz
Hub. Lessenich, Wipperfürth
Professor A. Lichtwark, Hamburg
Detlev Baron von Liliencron, Alt-Rahlstedt
Frau Geheimrat Litzmann, Bonn
El. Litzmann, Bonn
Else Lohmann, Godesberg
Dr. Rudolf Lothar, Wien
Matilde Magnus, Bonn
Y. Maibach, Siegburg
Thomas Mann, München
Max Martersteig, Köln
Dir. Martwig, Pleschen
Fritz Mauer, Sinzig
Fritz Mauthner, Freiburg i. B.
Adalbert Meinhard, Hamburg
Dr. Ella Mensch, Berlin
Robert Mielke, Charlottenburg
Gisbert van Moll, Duffenbach
Helene von Mombart, Steglitz
J. C. V. Müller, Bergedorf
Dr. Ing. Hermann Muthesius, Nikolassee bei Berlin
Karl Muthesius, Weimar
Otto Neumann-Hofer, Berlin
Dr. Max Nordau, Paris
Ernst Oberfohren, Bonn
H. Oberländer, Gardone
Frau Bauinspektor Oehlmann, Bonn
Georg Freiherr von Ompteda, Meran
Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Berlin
Fritz Freiherr von Ostini, München
Hans Ostwald, Grosslichterfelde
Karl Freiherr von Perfall, Köln

Dr. E. Platzhoff-Lejeune, Villars sur Ollon
Dr. Felix Poppenberg, Berlin
Maria Pospischill, Hamburg
Dr. Heinrich Pudor, Berlin
Julius Reiber, Mainz
Otto Reuter, Berlin
Otto Reuter, Bonn
Eugen Ritter, Bonn
Dr. W. Ruhfus, Dortmund
Hugo Salus, Prag
Dr. Richard Schaukal, Wien
Johannes Schlaf, Weimar
Erich Schlaikjer, Gr.-Lichterfelde
Wilh. Schmidt-Bonn, Düsseldorf
Direktor Dr. Paul Schlenther, Wien
Dr. Arthur Schnitzler, Wien
Dr. Julius Scholz, Hamburg
Friedrich Schröder, Gartz
Dr. Levin L. Schücking, Göttingen
C. Schütz, Würselen
Dr. Mathieu Schwann, Lövenich
Dr. Heinrich Seidel, Gross-Lichterfelde
Dr. Franz Servaes, Wien
Carl Spitteler, Luzern
Hans Stahl, Köln
Julius Stettenheim, Berlin
Hermann Sudermann, Berlin
Professor Sulger-Gebing, München
Fr. Sundermann, Norden
Ag. Teschner, Schulvorsteherin, Köln
Rektor M. Thieme, Gelnhausen
Johannes Trojan, Berlin
Dr. Hermann Türck, Jena
Direktor Urbanek, Ober-Glogau
Clara Viebig, Zehlendorf
Hermine Villinger, Karlsruhe
El. Vincenz, Frankfurt
Jakob Wassermann, Wien
Christine Weber, Aachen
Wilhelm Weigand, München
Dr. Adolf Wilbrand, Rostock
Geheimrat Wilmanns, Bonn
Oberleutnant Windmüller, Burg
Otto Max Wittstock, London
Martin Zuppke, Greifswald

Geschäftliche Mitteilungen.

2 Sitzung am 1. Juni: Frenssen und sein Roman „Hilligenlei".

3. Sitzung am 7. Juli: Aufgaben und Leistungen moderner Essaykunst. (Anmerkungen zu den Sammlungen: „Die Literatur". „Die Dichtung". ~~Schillers Demetrius. Nach seinem szenischen Aufbau und seinem tragischen Gehalt.~~

4. Sitzung am 4. August: Über neuere Dramen.

Als „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn herausgegeben von Berthold Litzmann" erscheinen im ersten Halbjahr:

1. Dr. J. S. Schmitt, Studien zur Technik der historischen Tragödie Friedrich Hebbels,
2. Adolf Mielke, Schillers Demetrius.

Preis und Subskriptionsbedingungen für diese Schriften werden in No. 3 der Mitteilungen bekannt gegeben.

Druck von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund.

1. Jahrgang. Juni 1906. No. 3.

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Inhalt:

1. Gustav Frenssen und sein Roman Hilligenlei
   a) Einleitung
   b) Referat von Dr. Carl Enders
   c) Diskussion
2. Aus dem Mitgliederkreis
3. Mitgliederverzeichnis (Fortsetzung)
4. Geschäftliche Mitteilungen

Anna v. Schmid

Anmeldungen zu ausserordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn Kurfürstenstrasse 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag ½3—¼4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen ausserhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

Mitteilungen der
Literarhistorischen Gesellschaft Bonn
unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann, Bonn.

1. Jahrgang | 2. Sitzung: 9. Juni 1906 | No. 3

Gustav Frenssen und sein Roman Hilligenlei

Einleitung*)

Warum beschäftigen wir uns heute mit diesem Manne und diesem Buch? Nicht um uns deswegen mit den kritischen Stimmen für und wider ihn auseinanderzusetzen, sondern weil wir uns Rechenschaft geben wollen von dem Wesen der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit, die aus dem Buch zu uns spricht; weil wir uns klar darüber werden wollen, was seinem Wort, seiner Stimme den eigentümlichen Klang gibt, der auch die Gleichgültigen und die Gegner zum Zuhören zwingt.

Wir wissen, dass dieses Buch, das in der künstlerischen Form des Romans Glaubensprobleme und sozial-ethische Probleme in einer Sprache, die jung und alt zugleich anmutet, mit tiefem männlichen Ernst und kindlicher Unbefangenheit dichterisch zu gestalten sucht, von einem Mann geschrieben ist, der auf der Kanzel gestanden und gepredigt hat, und wir fühlen, dass es das Werk eines tief Einsamen ist, fühlen dass es geboren ist aus einer grossen Not und aus einer grossen Freudigkeit. Während wir ihm zuhören, hören wir den Wind, der über das Meer fährt, an dem er aufgewachsen ist, und sehen die Sonne über dem weiten Flachland der Marsch zwischen Elbe und Eider. Wir sehen auch und fühlen, wie mit Händen zu greifen, die Menschen und die menschlichen Bezüge die ihn gebildet, gefördert, gehemmt haben, deren Hände — möchte man sagen — noch auf ihm liegen, gebend und nehmend, und die doch mit seinem Innersten und Eigensten nichts zu tun zu haben scheinen. Wir fühlen, wie der Wind und die Sonne und das Meer, der Vogel in der Luft

*) s. S. 56.

und der Baum und der Strauch am Wege zu ihm und mit ihm sprechen in seiner Sprache, wie er mit ihnen lebt als wäre er ihresgleichen, und wir fühlen zugleich die grosse Einsamkeit durch die er mit schweren Schritten, mit sehnsüchtigen Augen in die Ferne spähend wandert.

Wenn solche Menschen die innere Scheu überwinden von ihrem geheimsten Sehnen zu reden oder gar nach ihrem innersten Gefühl zu handeln, so werden sie zunächst in der Regel nicht verstanden, auch von denen nicht, die für sie eintreten. Das ist nicht nur das Schicksal des Knaben und des Mannes Kai Jans, sondern auch das Schicksal des Einsamen, der die Geschichte von Hilligenlei und Kai Jans erzählt. Wie dieser wurzelt er in norddeutscher Kleinbauernkultur, wie dieser ist er über sie hinausgewachsen durch die normalen und einseitigen Bildungsfaktoren der höheren Schule und des wissenschaftlichen Studiums; und wie bei diesem ist dadurch mit den Jahren in ihm das Gefühl der Vereinsamung ins Grenzenlose gewachsen; nicht nur der Geistliche hat unter dem Widerstreit zwischen dem Glauben der Kirche und seinem Glauben schwer gelitten, sondern mindestens ebenso sehr der Mensch, der zwischen der alten mit den Sinnen empfangenen Kultur seiner Kinderjahre und der in geistiger Arbeit erkämpften Kultur des Jünglings und Mannes keinen Ausgleich findet, und weder hüben noch drüben wurzelfest werden kann. Diese Vorstellung der innern Heimatlosigkeit bei stärkstem Heimatsgefühl, der innern Einsamkeit bei dem gleichzeitigen leidenschaftlichen Drang, für andere etwas zu sein, hat auf ihm gelegen wie eine schwere Last, doppelt schwer weil er es nicht wagte, „die Tür seiner Seele aufzureissen und davon zu anderen zu reden.“ So hat auch er sich gequält wie Kai Jans durch Jahre in Einsamkeit und Not, bis es eines Tages wie eine Offenbarung über ihn gekommen ist, bis er auf einmal inne geworden ist, dass in diesen Qualen der Einsamkeit in ihm etwas Neues gewachsen und gereift ist, was hüben und drüben zugleich wurzelt. Er hat gesehen, dass von dem neuen, durch seine persönliche Arbeit erworbenen Kulturboden doch auch Fäden laufen hinüber zu jenem Land, das die Spuren seiner Kinderschuhe trägt. Und im selben Augenblick tagt dem Einsamen die Erkenntnis, dass „die ewige Macht“ ihm „keine unfruchtbare Wunderlichkeit gegeben hat, sondern eine Gabe, welche gute

Frucht bringen kann: die Dinge der Welt mit Kinderaugen zu sehen und also natürlicher und klarer als andre Menschen".

Und nun ist ihm die Zunge gelöst. Der Schweigsame hat die Sprache gefunden und ruft die Seinigen zusammen, die, die er kennt seit Kindertagen, weil er unter ihnen gross geworden ist, und dann auch die andern, die er erst kennen lernen möchte, die in einer andern Welt aufgewachsen sind wie er, und sagt: „Hört zu, ich muss euch erzählen wie ich bin, wie ich geworden bin, und wie ihr seid und geworden seid und wie Gott und die Welt und das Leben sich in meiner Seele spiegeln. Ich muss davon reden nicht nur, weil ich unter dem Widerspruch zwischen meinem Gefühl und meinem Bilde von der Welt, das ich aus meinen Sinnen empfing, und dem Eindruck und dem Bild der Welt, das ich verstandesmässig mir einzuprägen genötigt war, so schwer gelitten habe, sondern weil ich „mit meinen Augen, die vom Deich und von der weiten See kommen" euer Leben ansehe und weil ichs mir zutraue, durch mein Wort das „was unnatürlich und widersinnig und veraltet und tot ist und darum böse, heiligen und gesund machen zu können."

So beginnt er zu erzählen aus dem überschwänglichen Drang des Herzens wie einer der alten Propheten und zugleich wie ein Poet, dem alles, was er gesehen und erfahren, sich zum Bilde gestaltet; mit naiver Freude, breit, weitausholend, gern verweilend, wo ihm der Mensch, von dem er erzählt, besonders nahe steht, und behaglich verwandte Erinnerungen und Erlebnisse einflechtend wie man eben von Mund zu Mund und Auge in Auge erzählt, von Dingen, die mancher im Hörerkreise miterlebt hat, und die doch jeder gern wiederhört: „Weisst du noch?"

Dies Bild, meine ich, müsste man vor Augen haben, wenn man sich von Frenssen erzählen lässt. Damit gewinnen wir die Grundlage für die Beurteilung seiner künstlerischen Persönlichkeit, die Grundlage auf der nun auch die Einzeluntersuchung seiner künstlerischen Eigenart und seiner Kunstmittel sich aufbauen wird.

Problem und Technik

von Carl Enders

(Der Vortrag ist zum Druck stark gekürzt. Eine ausführliche Würdigung der Persönlichkeit Frenssens bleibt einer anderen Gelegenheit vorbehalten.)

Der Tiefstand unserer literarischen Kritik in Deutschland hat sich nie in so beschämender Weise offenbart wie in der Frenssenhetze der vergangenen Monate. Es ist nötig unsere Betrachtung mit einer nüchternen Erörterung der Rechte und Pflichten einer gesunden Kunstkritik zu beginnen. Die Kunstkritik hat vom Stofflichen nur feststellend zu sprechen. Die Richtigkeit der Meinung des Dichters geht sie gar nichts an. Auch die Richtigkeit der Lösung von Problemen hat sie nicht zu entscheiden. Sie hat nur zu prüfen, ob die stofflichen Einzelheiten sich zu einem organischen Ganzen zusammenschliessen und ob überhaupt eine Lösung da ist und welche. Sie muss sich also über die Absicht des Dichters völlig klar zu werden suchen und grade das auf das ängstlichste vermeiden, eigene Meinungen und Gedanken oder die irgend welcher Gesamtheiten hineinzutragen. In zweiter Linie hat sie die künstlerischen Mittel festzustellen, die dem Dichter zu Gebote stehen, diese nun bekannte Absicht auszuführen. Diese beiden Ziele sind die wichtigsten, diese Aufgaben die fruchtbarsten. Wir sehen, sie verlangen völlige Unterordnung, Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit als etwas dem Kunstwerk an sich durchaus Fremdes, vor allem, sie verlangen Verzicht auf das, womit unsere Kritik immer zuerst bei der Hand ist: wenigstens vorläufigen Verzicht auf ein Urteil. Dieses Urteil wird die Kritik endgiltig natürlich nicht entbehren können. Es muss ja einmal registriert werden zur Orientierung. Das aber ist klar, dass es nur die eine Frage zu beantworten hat: Wie hat dieser besondere Künstler mit diesen besonderen Mitteln dieses besondere Ziel erreicht. Damit ist unserer Betrachtung der Weg gewiesen.

Was ist die Absicht des Dichters? Und wie verstehen wir diese Absicht, die Notwendigkeit dieser Absicht? „Und nun, meine Seele, mühselige, mutige, erzähle von einem, der unruhvoll, hoffnungsvoll das Heilige suchte.“ Natürlich auch von seiner Erfahrung. Hat er das Heilige denn gefunden? Nein, und ja, aber zuerst nein, ein bitterwehes, verzweifeltes „nein“ zunächst, dann ein finster und fast gleichgültiges, schliesslich ein fragendes, warum nicht? Ist es vielleicht gar nicht gut, es zu finden, täusche ich mich vielleicht in seinem Wert? Und die wunderbare Weisheit, die der Sucher findet und erlebt, ist wirklich die im Roman mit der ganzen Dezenz eines Mysteriums verkündigte: Er ist nichts wert, der Glaube an das Heilige, d. h. das Unfehlbare, Sünden- und Makellose, er verschliesst uns den Glauben und das Vertrauen auf das Menschliche, das eine gesunde und natürliche, kulturfördernde und lebenschaffende Mischung von gut und böse, Fehle und Ausgleich ist. Es gibt aber auch gar nicht dieses Heilige hier auf Erden und hat es nie gegeben. Nichts ist gefährlicher als der Glaube an das Unfehlbare und seine Besitzer die Heiligen. Er erzieht zum krassen Unglauben und zum Vernichtungskampf, wenn unser Verstand und unsere Einsicht wächst, denn mit der Erkenntnis, dass das, was uns als unfehlbar, als heilig hingestellt wurde, auch nur einen Mangel hat, wird es lächerlich wie der Bischof, der aus Verstimmung im Leibweh die Ohrfeige austeilt und wie der kirchliche Heiland für Fritz Petersen (S. 204), oder verächtlich, wie die Dithmarscher für Wieben Peters. Verlangt die Heiligkeit und Heiligung gar die Unterdrückung natürlicher, von ihr erst als böse gestempelter Kräfte des Menschen, förderlicher Leidenschaften, wie Stolz und Selbstbewusstsein und Sinnenfreude, die anderen kein Leid schafft, so schwächt sie den Menschen; sie lähmt seine Energie, seine Leistungsfähigkeit. Kai Jans ist, so lange er glaubt, das Heilige finden zu müssen, ein Schwächling, ein nur halb lebender Träumer, erst mit der neuen Weisheit und mit dem Entschluss zur Tat der Verkündigung als Grundlage einer Wiedergeburt wird er zum Manne, zu spät freilich: seine kostbare Weisheit hat er zu bezahlen mit dem Verlust dessen, was er als ganzer Mensch mit Sicherheit gewonnen hätte, mit dem Verlust Heinke Bojes. So kann er das Heilige nicht finden, weil die ewige Macht in ihrer Weisheit

gesorgt hat, daß es auf Erden nicht möglich ist. Mit dieser Erkenntnis aber wächst unser Vertrauen zur möglichsten Vollkommenheit zu gelangen, denn nun gibt es keine Stufe, die schon erreicht wäre und die wir nicht auch wenigstens wieder zu erreichen streben dürften. Das Gute nun zu *suchen* überall mit einer heimlichen inbrünstigen Verehrung, das ist die neue Heiligung, die Kai Jans findet für den Menschen; die schönste Menschlichkeit ist die grösste Heiligkeit: „Wir verlangen wahrhaftig nichts Uebermenschliches usw.“ [1]) Auch Jörn Uhl ist einer von den Menschen, von denen man erzählen muss, und wir erinnern uns hier sofort an seine traumhafte Begegnung mit dem lieben Gott nach dem Erlebnis mit seiner ersten Liebe. (Jörn Uhl I. S. 174, II. S. 171.) [2]) Wir sehen, es handelt sich bei Frenssen hier um mehr als um die Geschichte eines Menschen Kai Jans, um mehr als um einen neuen psychologischen Fall, wie unsere realistische Romanliteratur sie uns täglich bietet, es handelt sich um eine Idee. Diese Idee verkörpert und entwickelt sich vor allem in Kai Jans, vor allem, nicht ausschliesslich. Andere Menschen, andere Verhältnisse müssen helfen, sie zu entwickeln; sie ist der eigentliche Held, wenn wir so wollen, seines Romans. Und nicht nur dieses Romans, sondern aller früheren ganz ebenso. In den drei Getreuen ist die soziale Tendenz der Heimatwurzelung und der Notwendigkeit des Landbesitzes oder Eigenbesitzes als Grundlage einer sozialen Festigung die herrschende Idee, eine Idee, die ja auch noch in Hilligenlei lebendig ist, im Jörn Uhl der Kampf zwischen Besitz und Sein, zwischen Familie und Persönlichkeit. Es ist klar, dass damit die absolute Forderung des an die eine Person gebundenen Aufbaus eine Forderung ist, die, weil sie aus anderen Bedingungen abstrahiert ist, nicht mehr unbedingt zu Recht besteht. In der Composition *dieser* Romane lautet die unsere Untersuchung leitende Frage: Dienen die Einzelheiten der Klärung der Idee und fördern sie an ihrer Stelle die jeweilige Entwicklung derselben?

---

[1]) Man lese Hilligenlei S. 1 Abschn. 3.

[2]) Die Ausgaben des Jörn Uhl liegen in doppelter Seitenzählung vor. Gleichartig gedruckt sind die Auflagen 1—28, die wir bei künftigen Zitaten mit I bezeichnen, und die Auflagen 29 bis zur neuesten, welche weiterhin unter II verstanden sind.

Dass man nun aber Frenssen Unrecht tut, wenn man glaubt, er habe seine Bücher, besonders sein Hilligenlei lediglich oder vorwiegend geschrieben, um für seine Idee tendenziös zu werben, das wissen wir auch, wenn er nicht ausdrücklich in den wenigen persönlichen Mitteilungen, die wir von ihm haben, versicherte, er habe die Bücher für sich selber geschrieben, zu seiner Not und Befreiung. Er habe an sich selbst genug.

In ihm, aus seiner besonderen durch Anlage und Einflüsse gewordenen Entwicklung heraus sind diese Ideen mit Notwendigkeit lebendig geworden. Die kurzen Mitteilungen des Pastors Niebuhr in Westermanns Monatsheften haben nur die Überzeugung noch festigen können, dass er in seinem Kai Jans ein Stück seines Wesens gestaltet hat, ein Stück; denn der überweiche, schwankende, humorlose Kai Jans ist gewiss nicht er selbst, gewiss nicht er selbst wie er jetzt ist, wie er war, als er Hilligenlei schrieb, wohl aber dem Gustav Frenssen sehr ähnlich, der sich erst zu Heiterkeit, Lebensmut und Schaffenskraft durchringen musste, zu dem sicheren und sichermachenden Humor, den auch Heinke Boje gewinnt durch die neue Lehre, die gerade er ihr verkündigt, der erst zu der erhebenden Ueberzeugung kommen muss von dem Wert des Menschen, wie er ist, nicht wie er sein sollte und von dem Recht und der Pflicht des Selbstvertrauens. Diesen Humor besitzt schon der Dichter der Drei Getreuen und des Jörn Uhl. Und die Anlage dazu ist natürlich immer dagewesen. In Heim Heiderieter ist ein ander Stück seines Wesens verkörpert, in dieser Mischung von Humor und Phantasie; überreicher rankender wuchernder Phantasie und tiefgütigem Humor, wie er sich in dem bekannten Vorderbild in den tiefen Ernst des Blickes mischt. Heim Heiderieter aber fehlt jener suchende grüblerische Zug, jenes Verlangen nach dem Verstehen der Welt, jene Angst vor dem Leid der Menschen, jene Sehnsucht nach dem Heiligen in uns, die Frenssen selbst so quälig erlebt haben muss, wie Kai Jans, wenn er in den knappen Mitteilungen in Hamburg schon von den drei Jugendereignissen erzählt, die ihm persönlich so nahe gingen, dass er „inwennig" wurde und deshalb studieren musste. Mit Jörn Uhl hat er ursprünglich wohl sehr wenig gemein, mit diesem starken, phantasiearmen Menschen, der kein Talent sondern ein Charakter ist, kein Künstler und Seher, sondern ein Forscher; aber er hat

wohl viel von ihm gelernt im Suchen nach der Heiligung seines Wesens. Man ahnt da etwas von fruchtbaren Ausgleichen, besonders am Schluss des Jörn Uhl.

Einigemale blickt er selbst aus seinem Werk hervor mit zwinkerndem Auge einmal[3]) und in ruhiger Würde ein andermal[4]). Da schauen wir ins Pfarrhaus hinein und sehen ihn am Tisch sitzen mit Frau und Stütze und lesen und da erkennen wir auch sofort seinen alten Vater.[5]) „Bei Idstedt hat er am Wall gelegen und als die Schlacht verloren war, ist er bei Rendsburg, wo das Arsenal in die Luft ging, verwundet worden.“[6]) Wir sehen auch, dass er Kais Vater Thoms Jans manchen Zug hat leihen müssen. Den Kampf des Jörn Uhl hat dieser Mann in seiner Weise durchgekämpft und kämpft wohl noch in ihm: den Kampf zwischen Tradition und Losgelöstheit der Einzelpersönlichkeit. Seine wenigen Bekenntnisworte sprechen von einem starken Familiengefühl, seine sämtlichen Werke von einer leidenschaftlichen Liebe und herzlichen Gebundenheit an die Heimat. Die Stammeseigenart erst bedingt die individuelle. Soweit ist die Tradition fruchtbar und „heilig“, als sie das in uns Vorhandene weiter entwickelt, was uns innerlich verknüpft mit der engeren und weiteren Gesamtheit unseres Vaterlandes und darüber hinaus, der Menschheit, als sie uns zeitlich einordnet in eine notwendige und aufstrebende Entwicklung, unser Sein und unsre Arbeit anschließt an die unserer Vorfahren. Verderblich aber und zu bekämpfen ist sie da, wo sie den Anspruch macht, unserer Natur Fremdes erst in uns hineinzutragen und das Besonderste in uns dafür zu modeln nach Maßstäben, die außerhalb von uns gewonnen sind, und so zu vernichten. Tausend kleine Züge zeigen uns, wie sein Herz an solch gesunder Tradition hängt, so z. B. die Vorliebe für alte Möbel, die von Leid und Freud und den Erfahrungen früherer Generationen sprechen: „wenn die alte niedrige Lade (aus der Kammer Jörn Uhls) erzählen könnte!“

Alle die rein menschlichen, individuell nationalen, sozialen und besonders religiösen Fragen, die sich in Hilligenlei der

---

[3]) J. U. I S. 238, II S. 233. Auch sonst lässt er uns ahnen, wie er das tägliche Leben seines Volkes mitlebt in unbekümmerter Fröhlichkeit.

[4]) J. U. I S. 385 ff, II S. 378 ff.

[5]) J. U. I S. 386, II S. 379.

[6]) Aus den Mitteilungen in Hamburg.

grossen beherrschenden Idee unterordnen, haben ihn bewegt, bevor und erst recht seitdem er sich bewusst wurde, dass er berufen sei zum Kulturpriester mit vielen und auserwählt als Künstler mit wenigen. Das sexuell-ethische Problem vom Verhältnis zwischen Mann und Weib ist nicht erst mit Hilligenlei in seiner Dichtung aufgetaucht; es ist schon lebendig im JörnUhl, wo es in dem Erlebnis Jörns mit Telse Dierk, der Sanddeern und in deren Geschichte nicht anders behandelt wird, wie auch hier.[7])

Und wenn in Hilligenlei das Elend, die Glücklosigkeit des großstädtischen Arbeiterproletariats in ihrer Wurzellosigkeit und Heimatlosigkeit, in der Abwendung und Vertreibung von der Mutter Erde gesucht und gefunden wird, erinnern wir uns, daß sich hier ja nur die Grundidee der drei Getreuen wiederholt.[8]) Seine Andeutungen über Pfarrerfahrungen aus dem Jörn Uhl, die wir wohl oder übel auf ihn beziehen müssen, werden uns zum religiösen Problem in seiner Entwicklung führen. (Man lese hier nach Jörn Uhl I. S. 373, II. S. 366).

Wenn seine Erfahrungen vielleicht auch nicht so schlimm waren, so ist doch Wesen und Lehre des hier auftretenden Pastors mit dem seinen und der des Kai Jans so übereinstimmend, dass wir ein bindendes Recht gewinnen, hier anzuknüpfen. Jörn Uhls Konfirmationsunterricht bringt ihm keine anderen Erfahrungen als den Kindern von Hilligenlei und allen, denen die alte, zu unserer Weltanschauung nicht mehr passende Kirchenlehre vorgetragen wird. „Er konnte weder die Sünde noch die Gnade verstehen, die da gelehrt wurde; die Sünde kam ihm viel zu spät und die Gnade kam ihm viel zu früh. Die Sünde fing ja erst mit Diebstahl, Raub und Totschlag an, und die Gnade war allzubald da, nämlich wenn einer seine ‚Sünde auf den Herrn warf.“ Jörn konnte diesen lieben Gott nicht verstehen; er schien ihm ein Rechenmeister, der sehr betrogen wird. Auch er brauchte etwas, was er verehren konnte, so selbständig und eigenständig er war. „Die Religion ihm nahe zu bringen hatte man nicht verstanden, die lebensfrische, liebliche und stolze Gestalt des Heilandes hatten sie ihm verdorben und vermalt.“

---

[7]) Ebenso in der Geschichte der Elsbe und in den Selbstbekenntnissen der Lisbeth Junker.

[8]) Man vergleiche dazu im Jörn Uhl das 22. Kap.

(I. S. 170, II. S. 167). Das klingt ja schon wie ein Vorklang zum Heilandsleben. Andere Stellen aus dem Jörn Uhl zeigen uns noch viel deutlicher, wie lange schon und entschieden Problem und Plan des letzten Romans in dem Dichter sich vorbereitete.[9]) Die Entwicklung seiner Auffassung davon ist schon älter als der „Jörn Uhl". Viel intimer aber berühren sich andere Gedanken und Geschehnisse aus dem Jörn Uhl mit der eigentlichen Grundidee von Hilligenlei nicht nur des Heilandslebens. Zunächst die prächtigen freien Worte der Sanddeern [10]). Hier sehen wir auch, was den Dichter zu solchen Menschen hinzieht, wie Jörn. „Um dich ist mir nicht bange" versichert die Deern immer wieder; nein, um so lebenssichere, selbstbewusste, nicht in ihrer Kraft durch die Überzeugung von der Existenz und Notwendigkeit eines absolut Vollendeten auf Erden gebrochene Naturen brauchte es dem Dichter nicht bange zu sein; aber um sich, solange er Kai Jans war, um sich war es ihm bange. Er musste von Jörn Uhl Zutrauen und Sicherheit lernen. Die Beziehungen zwischen Kai Jans und Jörn Uhl finden sich in leichterer Andeutung in denen des Kai Jans und des Pe Ontjes Lau und aus der Zeit, da diese Beziehung noch lebendiger ist, in der der alten Wieten Penn und des Jörn Uhl, hier schwerer, bedeutsamer. Es ist gar keine Frage, dass dieses merkwürdige Wesen, diese Wieten Penn, viele Züge des grüblerischen Jenseitssuchers Kai Jans in seinem Jugendstadium erhalten hat und dass er sie darin hat erstarren lassen. In dem Weiblichen dieses Zustandes liegt wohl der Grund, dass hier einer Frau so bedeutsame Züge seines eigenen Wesens zufallen und in der mehr oder minder ihm bewusst gewordenen Notwendigkeit, in Wesen und äusserer Lage das Fernbleiben von Einflüssen zu begründen, die diesen Zustand mit grosser Wahrscheinlichkeit hätten verändern müssen, wie sie es bei Kai Jans tun. Diese Wieten

---

[9]) Vorbereitete! denn aus der Vorbereitung klingen die Ausführungen heraus: J. U. I S 191 ff, II S. 187 ff und noch mehr I S. 375, II S. 368; später liest derselbe Pfarrer mit Jörn Uhl zusammen: Zuerst mit Ueberschätzung seiner Phantasiekraft „Faust und Reinecke Fuchs", dann aber Lebensgeschichten, „Die Lebensgeschichte eines Staatsmannes, die er selbst erzählt hat und die Lebensgeschichte Jesu, die Markus erzählt hat. Sie lasen dies Büchlein, wie sie die anderen gelesen hatten, und stritten sich sehr."

[10]) J. U. I S. 172, II S. 169.

Penn spricht eine immer wieder erlebte Erkenntnis Frenssens aus, die ein seelisches Bedürfnis und eine mühsam erkaufte Erfahrung all der Menschen offenbart, denen er selbst Geist von seinem Geist gegeben hat . . . . „Das weisst du auch selbst: wenn einer kein Interesse mehr an Sonne, Mond und Sternen hat, dann sagen sie auch nichts mehr, und wenn man nicht mehr am Hausstand arbeitet, verfällt er. Das ist mit allem so. Die Gleichgültigkeit macht alles tot; die Liebe macht alles lebendig. Ich habe diese Dinge (den Verkehr mit geheimnisvollen Mächten) lange vergessen gehabt, nun sind sie vom langen Liegen gerostet." Jörn Uhl hat den Weg gar bald gesehen mit seinem wirklichkeitsgeübten Blick. Wehe aber denen, die einem allzumächtigen, nicht mehr zu bändigenden Drang folgend ihre Seele den geheimnisvollen Mächten jenseits des Irdischen, Wirklichen leidenschaftlich und restlos hingeben, jenen Naturen, wie sie z. B. die deutsche Romantik in der stürmischen Ausbildung gerade dieses Dranges geschaffen hat. Sie saugen ihnen das Blut aus, sie nehmen ihnen alle Lebenskraft und Lebensfähigkeit, sie machen sie zu schwächlichen, tatenarmen Träumern (ein Schicksal, von dem ja Kai Jans so schwer bedroht ist), ja sie ziehen sie mit unheimlicher Gewalt zu den Pforten des Jenseits, das sie erfassen und durchdringen wollen, in einen frühen Tod, den nicht ihre mühselige Arbeit ihnen erworben und verklärt hat, in den sie ruhmlos hineinstraucheln. Hier ist die Hilligenlei-Idee so lebendig, wie in Hilligenlei selbst.

Wie stellt sich nun dieser Dichter den Dingen der Welt gegenüber? Wie reagiert er auf ihre unmittelbaren Eindrücke? Wie erscheint er im Verkehr mit den Menschen? Einen einzigen Satz hat er darüber in seinen Mitteilungen ausgesprochen, aber einen Satz, der für unsere ganze weitere Betrachtung von größter Bedeutung ist: „Ich hatte die glückliche Gabe, immer um das geschehene Ereignis herumzugehen und es mir ausmalen zu können nach allen Seiten. So ist es mir gegangen durch mein Leben bis hierher." Er ist, wie wir hören, bei erster Bekanntschaft, in den meisten Fällen für immer, ein schweigsamer, dem behaglich auf der Oberfläche Dahingleitenden schwerfällig erscheinender Mensch. Er ist zunächst passiv, wie ein Mann, der, ehe er ein Haus betritt, von allen Seiten darum

herumgeht und jedes Fenster, jede Verzierung, die Verhältnisse von Höhe und Breite abmißt, um zu wissen beim Eintritt: hier fühle ich mich wohl, wer hier wohnt ist mein Freund. Ebenso denkt er und fühlt er, langsam, behutsam tastend, nur auf sicheren Wegen zu gehen. In jener Stimmung denk ich ihn mir oft, die er Jörn Uhl einmal verleiht (I. S. 232, II. Seite 227) „wo die Gedanken so gar keine Spitze haben, sondern so weit und breit, so eben und endlos daliegen, wie die weite und breite, endlose und stille Marsch. Es ist aber fruchtbar Land!“ Ja es ist fruchtbar Land! Diese Gedanken brechen nicht ab am nächsten Busch oder an stumpfen Häusermauern, sie wandern und wachsen und werden groß und reif und ruhen nicht, bis sie die Ewigkeit sehen. Und sie sammeln andere auf ihrem Wege bis sie Probleme werden nicht nur seiner Persönlichkeit, sondern seiner Heimat, seines Landes, der Menschheit. Solche Menschen werden schweigsam, überaus schweigsam. Sie können, wie das ja bei Kai Jans immer mehr der Fall ist, nur über wichtige Dinge reden, Dinge, die ihre Seele wirklich bewegen. Und nicht zu Grünschnäbeln und Unreifen, Gedankenlosen, sondern nur zu verständigen und verständnisvollen Freunden, wie der alte Wedderkop es ausspricht. Und was sie sagen, ist sorgfältig erwogen, geprüft, erlebt. Besonders ihre Urteile. Nichts ist solcher Reife verhaßter als vorschnelles Urteil, vor allen Dingen das Urteil, das nur seine Eindrücke zum Maß der Dinge macht und nicht seine Erfahrungen. So wie Wedderkop von den Dingen und Ereignissen spricht, sollte es überhaupt nur geschehen: „Er erzählte es nicht mit: „So ist es und alles andere ist Unsinn,“ sondern so: „Das und das habe ich erlebt, als ich in Berlin in Stellung war,“ oder: „als ich in Hongkong im Kontor saß, da habe ich einen Mann kennen gelernt“. Mit forschenden, oft verwunderten Blicken schreitet er unter den Menschen. „Nichts bildet die Menschen so sehr als Menschenschicksal zu sehen“ (J. U. I. S. 231, II. S. 226). Wie Jörn Uhl macht auch er es: „Die Entdeckungen, die er an Menschen und Ereignissen machte, verschloß und verstaute er, wie ein Schiffer die Ladung unten im dunklen Schiffsraum verstaut. Sie schien nicht vorhanden zu sein. Ohne Bedeutung und zwecklos schien sie; aber sie war nur verborgen. Sie hatte den Besitz seiner Seele bereichert, lag da und war sein Eigentum, und das Fahrzeug ging

tiefer und sicherer.“ (I. S. 196, II. S. 192). Und an einer dritten Stelle im Jörn Uhl I. S. 135, II. S. 133) kann er sich nicht enthalten, selbst herauszutreten aus der Reserve und als Autor dazwischen zu fragen: „Wo lernten wir am meisten? In den Schulen? In den Hörsälen? Von den Professoren? Wir lernten das Meiste, als wir auf freies Feld gingen und aufzufliegen versuchten, so gut es ging“. Besonders die letzten Ausführungen über das Wesen des Dichters, wie wir es aus seinen Äußerungen und Dichtungen herausfühlen zu können glauben, sind von größter Bedeutung, weil sich aus ihnen seine Darstellungsmittel als notwendiges Resultat ableiten lassen und weil mit dieser Ableitung die Originalität seiner künstlerischen Persönlichkeit erwiesen ist.

Das aller erzählenden Kunstübung gemeinsame, für alle geltende Ziel ist Klarheit und Lebhaftigkeit, Prägnanz und Schönheit in Herausarbeitung des Darzustellenden und der Darstellung. Interesse und Befriedigung über Inhalt und Form ist die angestrebte Wirkung. Aus der Fülle der hier möglichen Mittel wird die Auswahl bestimmt durch die Eigenart des Dichters. Eine Forderung muß stets erfüllt sein, die Forderung konkreter Anschaulichkeit des Ausdrucks. Die ist Frenssen eigen in reichstem Maße. Einige Beispiele aus Hilligenlei genügen, das in Erinnerung zu rufen: „Und er fiel in Liebe“ (S. 22) oder vergleichend: „Sie war unruhig geworden, wie ein Wald im Mai, wenn der Morgen leise graut“ (S. 136), „er fiel plötzlich wieder in einen tiefen Flüsterton, wie ein Junge von oben herab in einen losen Strohhaufen fällt“ (S. 352) oder: „Deine Augen waren früher wie zwei zehnjährige, helle Mädchen, die im Winde Ball spielen, jetzt sitzt da eine junge Mutter und spielt mit ihrem Kinde.“ (S. 454) usw.

Dieser Drang nach allem Konkreten, der im bildlichen Ausdruck in Hilligenlei sich ganz entschieden zurückhält im Vergleich mit den früheren Werken, ist selbstverständlich bei einem Menschen, der so wenig Wert legt auf übermitteltes, lediglich durch Tradition und physische Gehirnbeschaffenheit einer Gruppe von fremden Einzelwesen autorisiertes Wissen im Gegensatz zur persönlichen Erfahrung, der für Gelehrsamkeit mit prinzipiellem Selbstzweck und ihre abstrakte Formensprache keinen Sinn hat, dem vor allem die Natur eine ver-

traute Freundin ist, die ihm nicht nur Bilder und Stimmungen schenkt zu ästhetischem Genuß, sondern in ihrer Sprache redet über seine Freuden und Leiden und über die seiner Menschen. Seine Gesichte, sein Denken und Fühlen gibt den Stoff ihrer Gespräche. Die Natur lehrt ihn diese ihre Sprache. Wir müssen kurz bei seinen Naturbildern und ihrer Besonderheit verweilen.

Sie stammen alle aus der Heimat, jedenfalls findet sich nie eines, das nicht dort gesehen sein könnte. „Die hellen Lämmerwölkchen waren verschwunden, die in Herden gestanden hatten, statt ihrer waren einzelne schwere dunkle Kühe heraufgekommen, die grasten bedächtig über die Himmelsweide“ (S. 29) und vieles andere.[11]) Heinke tritt früh morgens aus dem Haus zu jenem feierlich heiteren sinnenfrohen Spaziergang mit Peter Volquardsen: „Es war noch ganz dunkel und lichtlos. Die Häuser am Burggraben standen stumm und verschlafen in Reih und Glied; davor in ihren grünen Mänteln und ihren hellen Kerzen in den Händen die hohen Kastanien.“ Besonders instruktiv für die sachliche Bedeutung seiner Naturbilder, für die — gebrauchen wir das Wort ruhig schon jetzt: — suggestive Mitwirkung bei den Geschehnissen sind einige Sonnenaufgangsschilderungen (er sieht mehr Sonnenaufgänge als Untergänge!) S. 398: „Sie sahen schweigend über das Feld nach der fernen, schmalen Waldlinie, über der eine breite, dunkelblaue Wolkenbank stand. Und die Sonne, noch nicht sichtbar, hob ihre Hände und legte ihre Waffen auf die Bank: ein langes, blitzendes Schwert und einen Speer, noch einmal so lang. Überweltlich feierlich lagen die schimmernden Waffen auf der dunkelbauen Bank. Nun kletterte sie höher; nun erschien der Rand ihres goldenen Schildes. Machtvoll stand er über dem Wald. Licht schoß von ihm aus, goldrot durch blaues Gewölk, bis zur Himmelshöhe. Darunter lag still und weit das Land im Gottesfrieden.“ Das ist ein nicht gewöhnliches Bild. Aber es ist nichts weniger als willkürlich gerade hier gebraucht. Er würde es schwerlich, so oft er es schon so gesehen haben mag, hier verwendet haben, wenn es nicht gerade in Landschaft und

[11]) Die Wattwanderung im 4. Kap., die Hetze der weißen Wellenhunde im Anfang des 16. Kap. und ebendort die einzigartige Schilderung des heraufziehenden Unwetters. (Hilligenlei S. 314.)

Stimmung an der Stelle paßte: Wir stehen auf dem alten Hünengrab. Aus der Vorzeitsstimmung heraus, die wieder eines ganz bestimmten Zwecks wegen geschaffen ist, waren ja auch schon vorher die „fremden Männer" gekommen, die Heinke küssen sollten, in altbraunem kurzem Gewebe, die Füße in rauhem Fellwerk."[12])

Diese eigentümlich starke Vorliebe für Beseelung in ihrer besonderen Konzentration aller Erscheinungen um einen Lebenspunkt ist nahe verwandt mit den schönsten Formen poetischer Symbolik, die im letzten Grunde stets dem Drang nach individueller Allbeseelung entspringt. Bei Frenssen finden wir denn auch Symbolisierungen aller Art, von den schlichtesten lediglich begleitenden Andeutungen bis zu Erscheinungen, die in engster Verknüpfung mit dem wirklichen Leben mitwirkend in dieses eingreifen, neben Symbolisierung von Eigenschaften in physischen Erscheinungen (das rote Mal auf der Brust des Kai Jans) solche von Schicksalen und Ereignissen (das Bild der Bojekinder mit lohendem Haar in der weiten, leeren grauen Ebene mit einzelnen blendenden Sonnenspiegeln, S. 66; und das Straßenbild nach dem Besuch im Berliner Arbeiterviertel, S. 431). Symbolisierung von Erscheinungsgruppen durch eine entscheidende Erscheinung (die Hingabe des Kai Jans an das Alltägliche: die Szene im Hotel zu Altona schließt mit den merkwürdigen Worten an den Rotweintrinker und Idealefresser: „.....Mir ist seit einiger Zeit der Gedanke gekommen, daß alles, alles ganz gleichgültig ist..... ganz gleichgültig", mit Worten, die in ihrer psychologischen Unmöglichkeit unrealistisch wirken, wenn man sie eben nicht als bedingt durch das Symbolische des Falles erkennt. Am tiefsten und bedeutsamsten erscheint mir die Symbolik in der Berufung Kais, die eben dadurch zur „Berufung" wird: Die Erscheinung einer Wolke am nahen Hügel wird in Verbindung mit einem dahinschießenden Schwalbenpaar dazu verwandt, das Eingreifen einer höheren Macht zu suggerieren.

Freilich hat dies alles in Hilligenlei weniger zu bedeuten

---

[12]) Die Ursache kann natürlich bei der künstlerischen Conzeption auch Wirkung und die Wirkung Ursache gewesen sein. Vergl. auch die Auswanderung der Sanddeern im Jörn Uhl.

als in den früheren Romanen. Das begleitende und verhüllende poetische Milieu, das Bildlich-Symbolisierende, das Romantische im besten Sinn ist in Hilligenlei viel spärlicher als bisher bei Frenssen. Man denke nur an die allgewaltige, allbestimmende Bedeutung des Meeres in den drei Getreuen, das noch nie so in seiner wechselvollen und heiligen Grösse und Schönheit zur Gestaltung gekommen ist, wie dort! Es fehlt hier die Fülle geheimer Beziehungen zwischen Natur und Menschenleben, die in den drei Getreuen die Geschehnisse umwuchern und geradezu berauschend wirken durch ihre Stärke, während sie im Jörn Uhl dezenter, geheimnisvoller sind, oft nur angedeutet zu den feinsten künstlerischen Wirkungen gelangen. Wie Kai Jans im Ringen mit dem Problematischen immer mehr lediglich wahr und nur deutlich wird, wie er Geschichten, die er früher ausschmückte, später „kurz und hart" erzählt, so ging es auch seinem Schöpfer, dessen Erzählungsweise in Hilligenlei, verglichen mit der des Jörn Uhl „kurz und hart" ist. Es werden mehr technische Mittel verwandt, die „verstandlicher" sind, nüchterner, die mit mehr Energie und weniger Behagen Interesse wecken und wachhalten sollen, die darauf ausgehen, eine überaus eindringliche Ausdrucksweise zu schaffen, wie sie geboren ist in einem stärkeren prophetischen Drang des Dichters, der hier nicht mehr in dem Masse sich selbst genug ist, wie früher. Die meisten dieser Mittel stammen aus seiner schon sehr individuell entwickelten Predigtsprache. Und das ist sehr bezeichnend, auch sachlich bezeichnend. Diese Mittel sind auch vorher da, nur das Verhältnis zu den intimeren, suggestiveren ist ein anderes. In diesem formalen Sinn dürfte Hilligenlei als Kunstwerk eine Durchgangserscheinung sein.

Ich unterscheide da eine mehrfach variierte Interessierungs- und eine noch reichere Intensitätstechnik, verschiedene Mittel das Gefühl der Allgemeingültigkeit des Erzählten zu schaffen, und eine ganze Reihe besonderer Charakterisierungsmittel, schliesslich stilistische Besonderheiten zu demselben Zweck. Allen diesen Kunstmitteln ist das eine gemeinsam, dass sie aus dem gesprochenen Wort des lebendigen Erzählers geboren mit Uebersehung aller Tradition aus ursprünglichster Naivität heraus sich entwickelt haben. Einflüsse haben sich nur dann geltend machen können, wenn sie der Besonderheit seines eigentümlich

grosszügigen epischen Stils entgegenkamen.[18]) Wir behandeln ausführlicher die Technik, welche für den Aufbau des Romans von Bedeutung ist, die Episodentechnik. Seine Episoden sind am meisten um ihrer Sonderwirkung gelobt und im Ganzen wegen ihrer „Kompositionswidrigkeit" getadelt worden. Diese behauptete „Kompositionswidrigkeit" ist aber nichts anderes als ein kritisches Dogma, das so allgemeine Gültigkeit nur gewinnen konnte, weil in den „massgebenden" Kreisen von den Bedingungen einer irgend allgemeingültigen Romantechnik fast niemand eine Ahnung hat. Dass keine Schule und keine Einzelpersönlichkeit durch ihr besonderes Schaffen eine verbindliche Technik schaffen kann, darüber sollten wir uns doch auch für den Roman klar sein. Seien wir kurz: wir kennen schon die Fragestellung, die für das Verständnis und die Beurteilung der Frenssenschen Episoden gilt: „Dienen sie der Klärung der Idee und fördern sie an ihrer Stelle die jeweilige Entwicklung derselben?" Es gibt Episoden von verschiedenstem Umfang und verschieden weit reichender Bedeutung. Sie schliessen sich eng an die Charakterisierungstechnik durch Bericht, an die Auflösung von Betrachtung in Erzählung an. Sie brauchen oft nur zu dienen zur Förderung einer Teilentwicklung, die in einem Abschnitt des Ganzen durchgeführt wird, manchmal nur zur Wechselbeleuchtung eines Charakters, wenn es gerade auf die sorgfältige Kenntnis desselben besonders ankommt. So liefert die Episode mit den Torpedobooten ein scharfes Gegenbild zu dem was hier erzählt werden soll von Piet Boje: hier nur treue Pflichterfüllung, ein Leben nach lediglich ideellen Werten bis zum Tod für diese, dort ein verwegenes und vermessenes Spiel mit den furchtbaren Mächten des Meeres unter Opferung fremder Menschenleben für einen äusseren Erfolg, für Geldgewinn und Vorwärtskommen. Dass das des Dichters Absicht ist, wird sehr deutlich angedeutet. Unmittelbar nach dem Geständnis Piets, dass seine Motive tatsächlich so äusserlich waren, wird von diesem „Sprung aus Schreck und Dunkel ins heilige Land" gesprochen.

---

[18]) Im Vortrag wurden diese Kunstmittel näher beleuchtet, hier muß darauf verzichtet werden. Die ausführliche Behandlung dieser Fragen bleibt einer grösseren Arbeit vorbehalten.

Dann gibt es eine Reihe von Episoden, die zur indirekten und schliesslich solche, die zur direkten Förderung der Idee dienen, meist durch Variation. Aber auch Zwecke, die durch andere technische Mittel erreicht werden, kann die Episode gelegentlich miterfüllen. Vor allem aber ist festzuhalten, dass gerade hier nicht nüchtern schematisiert wird, dass die verschiedensten Zwecke in derselben Episode meist zusammenwirken zu einer oft überaus starken Suggestion und weiter, dass das, was wir so bewusst analysieren, nicht ebenso bewusst geschaffen zu sein braucht.

Wir betrachten einige Episoden für sich. Die Geschichte von Ohle Griesack, welche Kai Jans auf der Klara erzählt, beleuchtet blitzartig das Innere des Kai Jans, von dessen äusserer Entwicklung vorher lediglich gesprochen worden war. Sie lässt uns ahnen, was in ihm geworden ist in der langen Zeit des Schauens, was er aus Büchern und Erfahrungen gelernt hat: sogenannte „böse" Anlagen sind gar oft die notwendige Folge unkontrollierbarer Bedingungen, oft physischer Besonderheiten des Trägers. Ihm ist die Welt anders als uns. Wer, der ein Gefühl hat für Unausgesprochenes, denkt nicht an Tjark Dusenschön bei diesem Ohle Griesack. Auch bei Tjark ist gewiss eine Windung anders im Gehirn oder mehrere. Deshalb hat er kein Gewissen. Wundervoll ist die Erzählung in Inhalt und Stil dem Milieu angepasst; dadurch wird alles „Absichtliche" verwischt und damit jede Verstimmung unterbunden.

Die Erzählungen der drei alten Herren im Kaiserhof zu Altona. Zunächst löst sie Betrachtungen in Erzählung auf. Dann fördert und erklärt sie die psychologische Entwicklung der Anna Boje, deshalb wird sie auch vor dem ersten Erlebnis derselben gegeben. Um diese besonderste Beziehung und Bedeutung dem Leser nahe zu bringen, werden die Erzählungen ausgelöst durch die Wirkung von Annas Wesen auf die drei Alten und knüpfen den ausgesponnenen Faden wieder an den Ausgangspunkt an. Die drei Geschichten behandeln in dreifacher Weise das Problem des Verhältnisses von Mann und Weib in verschiedenem Alter und in verschiedenem Milieu und schliesslich wird die Episode von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Kai Jans. Diese drei Männer haben ein Stück Hilligenlei erlebt, danach konnten sie es nach seiner Über-

zeugung oder vielmehr nach der Überzeugung seiner Sehnsucht nicht mehr verlieren; In Wirklichkeit konnten sie es aber nicht festhalten, sie haben doch danach noch Unreines erlebt, sie sind doch Sünder geworden. Das treibt Kai Jans in den Alltag, der das vermocht hat. Dann ist ja alles gleichgültig! Dem Zweck der Verallgemeinerung dienen, wie schon im Jörn Uhl die von Heim Heiderieter erzählte Geschichte vom Bootsmann, die beiden bedeutendsten Episoden neben dem Heilandsleben: die Erzählung des Heeseweibes von dem Bischof und dem Strandmann und die Erzählung des Kai Jans auf der Fahr nach Cuxhafen von Wieben Peters. Diese beiden Episoden sind von besonderer Bedeutung, weil sie die Idee des ganzen Romans variieren. Die Geschichte der Heesefrau gibt die historische Begründung der Gedanken des jugendlichen Kai und gehört eng zusammen mit seinen jungen Erfahrungen aus Büchern und Welt. Der Blöde gehört in einer Beziehung neben Griesack und Tjark; wir erfahren, wie sich in einem durch äussere Wirkungen gestörten Kopf die Welt der Erscheinungen schon ganz anders darstellt, hier die Vorgänge der Wetterbildung im Gewitter und wir kommen zu der Einsicht, wie subjektiv bedingt, menschlich abhängig wir in unseren Kenntnissen und Anschauungen sind. Die Entwicklung des Problems wird skizziert vorweggenommen unmittelbar vor der ersten erschütternden Lehre, die Kai Jans erhält (durch den unsinnigen Tod des Lehrers Boje). Dadurch ist die Einordnung der Episode an ihrer Stelle bedingt. Das Gebahren des ursprünglichen Germanen ist überaus natürlich und in diesem unverzerrten Milieu ohne weiteres verständlich: seine naive Ethik und Anschauung ist die, auf die Kai Jans Entwicklung wieder hinführt: reine Menschlichkeit, selbst in ihren Schwächen, zwingt zum Verständnis. Als er aus der belauschten Selbst-Beichte des Bischofs hört, dass dieser die Ohrfeige aus der bösen Laune heraus gegeben hat, die ihm das Bauchweh bescheerte, löst sich sein Zorn in Heiterkeit, er denkt nicht mehr daran, ihn zu erschlagen. Er ist ganz ausgelassen: „er ist ja gar kein Heiliger!“ er hat Bauchweh!! aber er ist ein tapferer Mann im Kampf mit sich, deshalb muss man ihn sogar achten. Umgekehrt jedoch: Aufgedrungene Heiligkeit schraubt die Ansprüche natürlich denkender und empfindender Menschen so hoch, dass menschliche Schwächen, wenn sie sich

dann doch zeigen, höchste Erbitterung (wenn nicht Hohn) und absolut keine guten, sondern recht ketzerische und wohl gar böse und verbrecherische Gedanken wecken und nähren müssen. Das Erkenntnisresultat, ausgesprochen auf die Frage des Sohnes durch die alte Frau, ist folgendes: „Nein, es gibt keine Heiligen, es ist beides durcheinander im Menschen, heilig und unheilig.“ Nun ahnen wir, darauf wirds hinauskommen. Und wir fühlen es, so lange Kai Jans das Heilige noch erzwingen will, wird er nicht zu Wahrheit und Ruhe kommen. Hier muss er noch opponieren, er kann die Geschichte, da er sie wiedergibt, nicht in ihrer herben Wahrheit nacherzählen. „Er hatte den Strandmann zu einem faden Gesellen und den Bischof zu einem Wüterich gemacht; dazu hatte er viel weichlich Geranke herumgetan.“ Nach Hause gekommen quält er sich unendlich mit dem Tod des Lehrers. Er sieht nur einen Punkt und das ist eine Forderung: Es soll aber Heilige geben, wenn auch die Frau von Heesedorf sagt, es gibt keine, alle Menschen sollen heilig sein“. Die andere Episode erzählt er selbst, jetzt ebenso wahrhaft, wie die alte Frau: und das markiert den Wendepunkt seiner Entwicklung durch die jetzt erträgliche Erkenntnis: es gibt wirklich keine Heiligen und der Glaube an sie macht unglücklich. Sein Wieben Peters endigt jetzt: „es ist schauerlich, dass ihr euch alles gefallen liesset, ihr seid doch rechte Mehlbeutel.“ Kais Schlussbetrachtung: die Forderung: alles hingeben, alles dulden, ganz arm werden, reines Leben führen, die ist ja theoretisch schön und gut, aber gefährlich und nie förderlich, weil undurchführbar, besonders weil „etwas Gutes im Menschen dagegen streitet“: „Das können wir ja alle nicht. Viel gesunder ist die Ausgleichsanschauung des Wieben Peters. Die Episode hat noch einen anderen, näher liegenden Zweck, wodurch die Wirkung für die Hauptidee entnüchtert und suggestiver wird. Das Verhältnis des Wieben Peters zu seinem Weibe gibt eine Illustration zu dem Wort, das soeben Anna zu Lau gesagt hat: „Wenn ich jemanden lieb habe, habe ich ihn ganz schrecklich heiss lieb und denke nur an ihn und seine Sachen und kümmere mich um die ganze Welt nicht.“ Und gleich darauf wird nach anderer Richtung diese Beziehung wieder aufgenommen: Er freut sich ihrer unerwarteten Glut. Da meint sie mit deutlicher Erinnerung an Wieben Peters: „Nein Pe Ontjes

dass du einen so gelben Bart hast! Wie lieb mir das ist! Wenn du ein Schellfisch wärst, du, das wäre schlimm für mich.“ (Das Friesenweib war ihrem Manne weggelaufen, weil er ein Schellfisch war.) Und noch deutlicher später in der Ehe. Sie bekommen zunächst keine Kinder, weil er zu stürmisch ist in seiner Liebe. Da sagt sie zu Lau: „Du, Wieben Peters, du meinst, wenn dein Bart gelb ist, und dein Herz heiss, damit ist alles gut. Wenn du deine Frau lieb hast, musst du ruhevoll und herrlich sein, wie ein König.“

Wie ist nun das Heilandsbild innerhalb dieser künstlerischen Form zu erklären und zu rechtfertigen? Dass es technisch aufzufassen ist als Episode, ist klar. Es ist danach auch klar, dass der Dichter versucht, die Beziehung zur Hauptentwicklung und zur leitenden Idee so viel wie möglich festzuhalten. Aber ein der rein künstlerischen Gestaltung fremder Gesichtspunkt hat sie mit bestimmt und im Rahmen des Ganzen sowohl wie im eigenen, schwer geschädigt, die Bemühung, ein wissenschaftlich richtiges, auf Forschungen aufgebautes Bild zu zeichnen, so zu zeichnen, und ausdrücklich in die Welt zu schicken, dass die Gelehrten ein Recht erhalten dieses Bild auf seine historische Richtigkeit mit den Mitteln wissenschaftlicher Kritik zu prüfen. Das entsprach wohl dem reformatorischen Bedürfnis des Kai Jans wie dem des Verfassers, das kann der Fruchtbarmachung der Idee nützen; hat ihr wohl schon genützt und wird ihr noch nützen; aber es hat dem Kunstwerk geschadet, denn dieses Prinzip streitet gegen die gekennzeichneten rein künstlerischen, und wenn der Schaden des Kampfes nicht allzugross ist, so liegt das nicht an der Ungefährlichkeit des Prinzips, sondern an der besonderen künstlerischen Kraft des Dichters. Hier ist er sich jedenfalls nicht genug geblieben, hier tritt der Prediger, der Kulturpriester vor den Dichter. Aber wir massen uns deshalb kein kleinliches Urteil an über die Berechtigung dieser Stellvertretung, denn dazu müssten wir ja wissen, ob der Künstler durch sein Zurücktreten an dieser Stelle mehr verloren hat, als der Priester dafür gewann. Und auch wir sind dem Priester doch zu dankbar für sein Wirken.

Wie das Leben des Heilandes jetzt erzählt ist, finden sich darin viele historisch-überlieferte Ereignisse, die für das Ganze

zu belanglos sind, die in einer Sondergeschichte des Heilandes, aber nicht in dieser als Episode des Romans Hilligenlei angebracht wären. So ist die Episode zu umfangreich und selbständig innerhalb des Romans; der Dichter hat wohl gefühlt, dass danach nicht nur aus sachlichen, sondern auch aus technischen Gründen neue Entwicklungen sich nicht mehr vollziehen können; er knüpft nur noch die abgelaufenen Fäden fest. Vielleicht wäre es noch weniger störend gewesen, wenn das schon vorher geschehen wäre, so dass das Heilandsleben am Schluss gestanden hätte.

In der Darstellung macht sich das Wissenschaftliche Prinzip ebenfalls geltend. Er erzählt hier kälter und sachlicher, nüchterner, als im Roman, und diese Sachlichkeit ist geradezu gewollt (vergl. das Schlusswort). Nur wahr und nur deutlich soll zunächst die Darstellung sein.

Das, was nun das Heilandsleben episodisch mit der Geschichte des Kai Jans verknüpft, ist der Umstand, dass Jesus dieselben Erfahrungen machen muss wie Kai Jans oder vielmehr jeder Mensch, der so nach der Heiligung seiner selbst und der Welt sucht. Er geht nur weiter, als ein Mensch bei uns noch gehen könnte, getrieben und getragen in seiner Hoffnung von den Erwartungen des Volks und von den Weissagungen der Propheten, also von dem Milieu, in dem er steht: er glaubt, ausgerüstet mit Kräften aus dem Leben hinter der Erscheinungswelt, in das er als erster Wissender einen Blick tun muss, müsste es ihm gelingen. So hängt sein Glaube an seine Wiederkunft in der Idee. Und in diesem wichtigsten Punkt hat er sich getäuscht. Damit fällt die letzte Stütze des alten Glaubens, wäre auch für ihn gefallen, wenn er diese Erfahrung noch hätte machen können.

Das ist nun offenbar: Das Heilandsleben ist weder stofflich noch künstlerisch, oder, besser gesagt, weder problematisch noch technisch der Höhepunkt des Ganzen. Den haben wir vielmehr zu sehen im Glück des befreiten und zur Tat entschlossenen Kai Jans und in seinem darauffolgenden bitteren Leid als Folge seiner blind machenden Pilgerschaft nach dem Heiligen.

Noch eins muss wenigstens berührt werden. Seine Episoden zeigen uns den Dichter nicht nur auf einem andern Stand-

punkt der sachlichen Betrachtung, sondern auch im Wechsel des künstlerischen Temperaments. Während die Haupterzählung gewöhnlich mit tiefem, oft feierlichem Ernst das Problem zu gestalten sucht, der manchmal fast lastend zu werden droht, behandelt die Episode häufig dasselbe in köstlichem, oft fast bizzarrem und groteskem Humor; ich brauche nur wieder an unsere wichtigsten Episoden zu erinnern, an die vom Bischof und Strandmann, an die vom Ohle Griesack und an den Schluss der Geschichte von Wieben Peters. Am köstlichsten erscheint mir da die humorvolle Karrikatur seiner eigenen Erzählungsweise die Fiete Krey (natürlich Fiete Krey!) im Jörn Uhl sich leistet (I S. 64, II S. 62).

Wir sind am Schluss![14]) Auch in der eigentümlich feinen, in dieser Konsequenz und künstlerischen Sicherheit ganz neuen Episodentechnik finden wir den ganzen Künstler wieder in seinen seelischen Bedürfnissen und in seiner besonderen Lebensart. Seine Ideen ruhen nicht, bis sie in mehrfacher Variation in die Erscheinung getreten sind und sich durch Herausbildung des allen konkreten Sondergeschehnissen Gemeinsamen geklärt und verewigt haben. Noch einmal erinnern wir uns seines Bekenntnisses, das uns jetzt eine grosse Klarheit über das Wesentliche seiner künstlerischen Eigenart offenbart: „Ich hatte aber die glückliche Gabe, immer um das geschehene Ereignis herumzugehen und es mir ausmalen zu können nach allen Seiten."

Wie er die Welt und ihre Gaben aufnimmt und verarbeitet, so lässt er sie nun den Leser wieder aufnehmen, nur nicht mehr zufällig, sondern geordnet, beseelt, zweckerfüllt und sinnvoll, kurz g e s t a l t e t.

---

[14]) Auf die Analyse der Charaktere usw. mußte verzichtet werden.

Diskussion.

Nonen Herzberg spricht über den künstlerischen Eindruck Frenssenscher Dichtung, wenn man sie loslöst von der verschiedenartigen Wirkung, die sie grade in heutiger Zeit haben muss und loslöst von der Voraussetzung, dass ein Geistlicher der Schöpfer ist:

Ein Stück Welt und Menschenleben wird dem Leser nahegebracht mit der Intensität tatsächlichen Erlebens. Das persönliche Leben des Lesers also wird durch Erfahrungen bereichert, und zwar weil der Dichter original gesehens Leben original darstellt. Diese Originalität im Aufnehmen und Wiedergeben ist bei Frenssen Temperamentseigenart, die, hervorgewachsen aus bäuerlicher Abstammung sich nicht in nivellierendem Grosstadtleben abgeschliffen hat. Und das Wesentliche dieser Temperamentseigenart ist — vom durchschnittlichen Standpunkt derer aus gesehen, die heute künstlerisch schaffen und geniessen — eine gewisse Primitivität. Primitivität im guten und im bösen Sinne. Im Guten insofern, als Frenssen mit naiv künstlerischer d. h. sinnlich warmer natürlicher Auffassung sieht und bildet, im bösen weil er mit wenig differenzierten Sinnen sieht und schafft. Frenssen schreibt über eine Lebenssphäre, aus der er selbst hervorgewachsen und über die er kulturell gesehen, selbst noch nicht hinausgewachsen ist. Er sieht zwar tiefer als die Menschen, die er schildert, aber nur mit dem Herzen; die Erfahrungen des Wissens im guten Sinne (nicht des Buchstabenwissens, sondern des lebendigen Wissens, das dadurch entsteht, dass man vielseitige Kenntnisse selbständig verarbeitet zu persönlicher Bildung) diese Erfahrungen fehlen bei ihm bis heute noch. Seine Weltanschauung und damit der Gesichtswinkel, aus dem heraus er Menschen und Dinge sieht und künstlerisch gestaltet, beruht auf einseitigem, intuitivem aus dem allgemein menschlichen Gefühl geborenen Erfassen von innern Zusammenhängen, von Ursachen und Wirkungen. Das denkende Erkennen tritt zurück und deshalb herrscht in seiner Kunst das seelisch-sinnliche Element vor dem geistigen vor.

Man könnte einwenden, diese im Kunstwerk hervortretende Begrenzung auf seelisch-sinnliches Wissen von den innern Vorgängen und letzten Dingen resultiere aus dem Stoff. Der Künstler selbst habe die gleichmässig ausgebildete Veranlagung von Denken und Fühlen. Das aber bewiese dann nur einen Mangel seiner bildnerischen Kraft, ein im Stoff Steckenbleiben, wenn er nur die Atmosphäre seines Stoffes herausbrächte und nicht durch die Einstellung, durch den Gesichtspunkt, von dem aus der Stoff gestaltet ist, die

Lebensanschauung des Künstlers hindurchleuchtete. Diese bildnerische Kraft aber scheint gerade das Größte an Frenssen zu sein, es macht den Eindruck, als ob er das, was er weise oder fühlt mit spielender natürlicher Beherrschung der Mittel souverän zum Ausdruck bringen könne.

Es bleibt also doch nur die Annahme, dass diese Begrenzung auf Sinnlich-Seelisches Charaktereigentümlichkeit des Dichters sei. Und wenn man diese persönlich menschliche Beanlagung als letzten Grund für die eigenartige Einstellung Frenssenscher Probleme und deren Ausgestaltung in diesem eigenartigen Weltbild annimmt, so erklärt sich ganz zwanglos, warum Frenssen trotz der elementaren dichterischen Begabung Werke schafft, die so mannigfachem Missverstehn von allen Seiten ausgesetzt sind.

Jene Kreise nämlich, die gewöhnt sind, ethische, sexuelle, religiöse, politische Fragen im Kunstwerk nur künstlerisch aufzufassen, (d. h. nicht unter Stellungnahme zum stofflichen Inhalt, sondern) unter Würdigung der künstlerischen Behandlung (d. h. der Art, wie an sich nicht zu diskutierende Probleme eingestellt werden und Menschen und Verhältnisse zu einem Bilde aufgebaut werden,) diesen Kreisen ist Frenssens künstlerische Behandlungsweise allgemeinmenschlicher Probleme nicht differenziert, nicht vielfarbig genug, das Leben, wie er es sieht und schildert zu einseitig, zu primitiv. Und jene Kreise, die in der Einfachheit der Weltanschauung und des Seelenlebens ihm nahestehen, denen fehlt zumeist die Fähigkeit ästhetischer Würdigung, wenn auch unbewusster (das liegt an der Erziehung), und sie sind leicht verletzt über die Darstellung von Dingen „über die man nicht spricht". Frenssens eigentliches Publikum also sind die gesund und natürlich Empfindenden, die weder durch äusserliche Zivilisation verbildet, noch durch alle geistigen Kräfte gleichmässig ausbildende Kultur zu verfeinerten geistigen und auch sinnlichem Innenleben hindurch gegangen sind.

Der Versitzende stimmt zu, dass dies Zurücktreten geistiger Faktoren der Eigenart des Dichters entspreche, vorausgesetzt dass diese Konstatierung eine Charakteristik und nicht ein Urteil sei. Denn für ein Urteil ist nur die künstlerische Wirkung — gleichgültig in welcher Weise erreicht — massgebend.

Dr. Rick stimmt zu und führt aus: Fr. hat ein Problem behandelt, das aus den Tiefen des modernen Lebens emporsteigt, das Suchen nach einer neuen Weltanschauung, die frei ist von den Fesseln erstarrter Tradition, nach einem Lebensideal, das dem Individuum die natürliche Entfaltung seines Innenlebens ermöglicht. Insofern gibt er etwas Allgemeingültiges. Wenn trotzdem seine Kunst uns fremdartig anmutet, so liegt das nicht im Stoff, sondern in der Art des Dichters die Dinge zu sehen. Er gleicht darin etwa der Lagerlöf. Die intellektuelle Kultur tritt für ihn zurück; so sieht man den Bildungstypus der Stadt nur verschwommen, die Schilderung des Universitätslebens, des sozialdemokratischen Treibens ist blass. Es wäre auch ein dichterischer Gegentypus denkbar, bei dem das intellektuelle Moment stärker betont ist. In solcher Weise behandelt Fogazzaro im „Santo" ein ähnliches Problem. (Vgl. auch Freytag, Spielhagen, Bildungsromane.)

Ohmann: Frenssens Menschen sind wirklich einseitig sinnlich—seelisch entwickelt. Aber das hat nichts mit dem Stoff, der Kulturstufe zu tun, in der der Dichter selbst „stecken bliebe". Das ist eben die Eigenart, die das Beste des Dichters ausmacht, dass er die Welt mit eigenen Augen sieht,

Maeterlink anders als Schiller, und Hauptmann anders als Ibsen. Frenssens Menschen mögen ein reiches intellektuelles Streben haben, das interessiert ihn einfach nicht, ihm erscheint als poetisch bedeutsam nur das, was den Menschen gleichsam mit der Natur in Verbindung setzt; die Menschen blühen und wachsen, und der Dichter sieht ihre Art wie die der verschiedenen Pflanzen und Bäume, die Kindheit ist so wertvoll wie das Wirken des Mannes. Trotzdem ist das Empfinden berechtigt, dass durch das Buch ein innerer Zwiespalt gehe. Der Dichter will das religiöse Problem unserer Zeit lösen: so muss das Ganze verstanden werden, und man mag über die Handschrift urteilen wie man will, sie ist nicht eine Episode sondern der gewollte Höhepunkt. Nun ist aber das Christusproblem nicht nur eine Lebensfrage sondern auch ein Erkenntnisproblem. Das Lebensproblem ist in den Gestalten des Romans glücklich verkörpert, das historische Problem wird nur durch die Handschrift gelöst, und wir vermissen eine künstlerische Gestaltung der intellektuellen Entwickelung, die zu diesem Ziele führt.

Der Vorsitzende macht dann noch auf die Eigentümlichkeit der Frenssenschen Bilder aufmerksam: Sie sind — in Hilligenlei wenigstens — alle in der Bewegung gesehen; auch das erscheint charakteristisch nicht nur für den Gesichtswinkel, unter dem der Dichter die Umgebung sieht, sondern für die Schärfe der Beobachtung und den ungewöhnlichen Reichtum mit den Sinnen aufgenommener und im Gedächtnis bewahrter physischer Erfahrungen. Er lenkt ferner die Aufmerksamkeit auf den Rhythmus der Sprache des Dichters, der sich ergibt sowohl aus der Wiederholung gewisser Motive in gewissen Abständen (innerer Rhythmus), wie aus der gesprochenen, nicht geschriebenen, Erzählung im Tonfall der einzelnen Worte und Sätze (äusserer Rhythmus) ergibt. Es wird dabei auf die Fruchtbarkeit derartiger Untersuchungen über die Rhythmik des Prosastils hingewiesen. Eine eigentümliche Form der Anaphora begegnet uns bei der Schilderung der „Goodefroo“ (S. 167 ff.): Die Zerlegung des ganzen Schiffes in seine Einzelteile, deren jeder anaphorisch wirkt. Im übrigen wird sehr entschieden die Naivität des Dichters in der Verwendung der Kunstmittel, betont; die natürliche epische Begabung allein scheint ihn vor direkten Fehlgriffen zu bewahren. Auch in den Episoden und in der Verflechtung der Episoden mit der Haupthandlung waltet ein natürlicher Takt; sie wirken künstlerisch, wie die mit feinem Farbensinn ausgewählten Farbenschattierungen in einem Teppich. Mit der Chronologie schaltet der Dichter mit einer naiven Willkür, die fast homerisch genannt werden kann. Wer einmal die Jahre nachrechnet, kommt zu merkwürdigen Ergebnissen; aber das ist künstlerisch vollkommen gleichgültig. Dasselbe kann man aber wohl nicht sagen von dem kleinen Lapsus in der Erzählung vom Bischof von Hamburg (S. 97), in der die Unterscheidung zwischen „hic“ und „hoc“ weit über den Bildungsgrad der Erzählerin wie ihrer Hörer geht.

Aus dem Mitgliederkreis.[1]

Fritz Albert †

Unsere Gesellschaft hat den ersten Verlust erlitten. Am 30. Mai starb in Bonn an den Folgen eines Blutsturzes der Maler Fritz Albert im Alter von 33 Jahren. Er war einer der ersten, der obwohl seine Lebensarbeit auf eigne schöpferische Ziele gerichtet war, mit vollem freudigem Verständnis sich unseren Bestrebungen angeschlossen hat. Aber nicht nur einen lieben Freund haben wir mit ihm in der Nachmittagsstunde des 1. Juni[2]) auf der Höhe des Kessenicher Friedhofs begraben, sondern auch eine Fülle grosser Hoffnungen, die alle Berufenen — es seien nur Alfred Lichtwark und Hans Thoma genannt — die in den letzten Jahren Gelegenheit hatten sein künstlerisches Schaffen zu verfolgen, mit uns teilten.

In harter Schule als Charakter früh gereift, ernst, streng gegen sich und andere, immer den Blick auf die höchsten Ziele gerichtet, hatte er unter stummen Entbehrungen und Leiden aller Art, wesentlich auf sich allein angewiesen mit eiserner Energie sich zu einer künstlerischen Persönlichkeit durchgearbeitet, die berufen erschien in ihrer Kraft und Geschlossenheit eigne Bahnen vorbildlich einzuschlagen. Vor allem hatte er während eines zweijährigen Aufenthaltes in Paris durch strenges Studium sich eine souveräne Technik in der Behandlung des menschlichen Körpers (Aktstudien) erworben, die in dortigen Künstlerkreisen lebhaftes Interesse und Bewunderung erregten, und deren Ergebnisse in einem grossen anatomischen Atlas für Künstler den Fachkreisen demnächst zugänglich zu machen, ihm als Ziel vorschwebte. Daneben waren schöpferische Pläne gereift, und freudig reckte er die Arme zu neuem grossen Werke. Da riss ihn mit Beginn des letzten Winters die tückische Krankheit zu Boden, und der durch die fieberhafte Arbeit weit über das Mass seiner Kräfte angespannte erschöpfte Körper besass — trotzdem Freundesfürsorge es an nichts fehlen liess — nicht mehr die Kraft, das Zerstörungswerk aufzuhalten. Gerade als wir wieder für ihn zu hoffen wagten, nahm ihn ein schneller Tod aus frohen Arbeitsplänen hinweg. Was die deutsche Kunst in der Strenge, der Kraft und der Reinheit seines künstlerischen Wollens und Könnens verloren hat, ist nur wenigen bisher bekannt geworden, einige seiner vor der Pariser Reise entstandenen Werke Porträts und Landschaften, befinden sich in Bonn in Privatbesitz. Dort entsinnt man sich auch wohl, dass vor einigen Jahren eine kleine, in den Räumen des akademischen Kunstmuseums veranstaltete Ausstellung zuerst die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf ihn lenkte. Vielleicht gelingt es die Schätze seiner Pariser Skizzenmappen demnächst auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

B. L.

---

[1]) In dieser Abteilung beabsichtigen wir so weit es der Raum gestattet, kurze Mitteilungen, Anregungen und Anfragen aus dem Kreise der ausserordentlichen Mitglieder zu bringen.

[2]) Dieser Trauerfall war es auch, der uns veranlasste, die zweite Sitzung statt am 1. Juni erst 8 Tage später abzuhalten.

Verzeichnis

der vom 15. April bis 15. Juni aufgenommenen außerordentlichen Mitglieder *)

Ernst Albert, stud. phil., Bonn
August Wilhelm Andernach, Beuel
Frau Frida Anker, Hamburg
Prof. Dr. Ernst aus'm Weerth, Bonn
Frau Pastor Axenfeld, Bonn
Elma Axenfeld, Bonn
Ludmilla Bauer, Bonn
Direktor Otto Beck, Bonn
Kommerzienrat M. Behrend, Berlin-Charlottenburg
Elisabeth Benecke, stud. phil., Bonn
Baron Francois Béthune, Louvain
Paula Blumberg, stud. phil., Bonn
Wilhelmine Bitzer, Bonn
Walter Blömertz, Bonn
Elisabeth Bloemertz, Gerresheim bei Düsseldorf
Frau Anna Bockhacker, Berlin
Auguste Böhm, Bonn,
Helene Boelling, Bonn
Willy Bolten, Bonn
Frau Brédan, Bonn
Berthie Brédan, Bonn
Mathilde Bruch, Bonn
Marie Brümmer, Bonn
Marie Busch, Wilmersdorf bei Berlin
Prof. Julius Buths, Düsseldorf
Frau Julius Buths Düsseldorf
Margarethe Calinich, Bonn
Frau M. Clausnitzer
Marie Chun, stud. phil. Bonn
Buchhändler Fritz Cohen jun., Bonn
Fritz Th. Cohn, Verl.-Buchhändler, Zehlendorf
C. Creutzberg, Bonn
cand. hist. Creutzberg
Ingenieur Gustav de Grahl, Friedenau
Frau ML Delbrück, Bonn
Hildegard Delbrück, Stettin
Heinrich Dick, stud. phil., Bonn
Gertrud Eckstein
Leo Ehlen, stud. phil.
Anna Ehlers, Kiel
Carl Evers, Bonn
Joseph Fassbender, stud. phil, Brühl
Albert Fastenrath, Bonn
Maria Fedler, Bonn
C. Fehlert, Steglitz
Luise Fliedner, Bonn
Frau Foerster-Nietsche, Weimar
Paul Frankl, Architekt, München
Clara Freyschmidt, Bonn
J. Freymann, Bonn
Willibald Gaul, stud. phil. et theol., Bonn
Alexander Freiherr von Gleichen-Russwurm, München
Johanna Gottschalk, Bonn
Frl. Graeba, Bonn
Helene Greeven, Bonn
Erich A. Greeven, Bonn
Dr. Feodor Goecke, Bonn
Frau Toni Harten-Hoencke, Bonn
Angelika Haser, Bonn
Dr. phil. Max Heinemann, Dresden
Therese Henk, Bonn
Anna Herrmann, Aachen
Dr. Ernst Herrmanns, Bonn
Frau Baurat Herzberg
Elisabeth Henckell, Bonn
Lina Hilger, Kreuznach
Hönes, Oberlehrer, Ratingen
Auguste Hoffzimmer, Düsseldorf
Hugo Hollstein, Lehrer, Obercassel
A. Hoogewerff, Delft
Gertrud Hotze, Bonn
H. Kornelius Houben, Bonn
Dr. Benno Huth, Bonn
Otto Janssen, stud. phil., Bonn
Agnes Kaiser, Crefeld
Paula Kamphausen, Bonn
Marie Kanter, Heidelberg
Th. Kehr, stud. phil., Bonn
Wilh. Kicker, cand. phil, Neuss
Georg Koch, cand. phil., Cöln
Eugen Kösters, Gymnasialoberlehrer, Brühl
Dr. Arnold Köttgen, Landrichter, Cöln
Elisabeth Korn, Frankfurt a. M.
G. Kottenhahn geb. Dilthey, Bonn

*) Die Gesamtzahl der ordentlichen und ausserordentlichen Mitglieder betrug am 15. Juni: 347.

Gertrud Kottenhahn, Bonn
Hedwig Kottenhahn, Bonn
Gewerberat Dr. Kraaz, Bonn
Chr. Kraus, Bonn
Helene Krüger, Bonn
Hermann Krüger-Westend, Ottensen b. Hamburg
Agnes Landmann, Bonn
Hedwig Leistikow, Bromberg
Gertrud Lipschitz, Bonn
Geh. Rat Prof. G. Loeschcke, Bonn
Antonie Mantey, Bonn
Mevr. van Marken, Delft
Johannes Mattern, Euskirchen
Dr. phil. Fritz Mehl, Bonn
Anna Mengelberg, Bonn
Dr. R. Meyer, Bonn
J. Meyser, stud. phil., Bonn
Antonie Milberg, Hamburg
Agnes Möller, Bonn
Karl Möller, stud. phil., Bonn
Dr. Otto Neitzel, Köln
Else Nonne, Bonn
Fritz Ohmann, cand. phil. Bonn
Luise Otto, Bonn
Frau Rapp. Deeft
Willy Rauff, cand. phil., Bonn
Elisabeth Pootmann, Bonn
Herbert Rautenberg, stud. phil., Cöln
Dr. Rech, Bonn
Hedwig Reinbrecht, Bonn
F. Resow, Friesdorf-Godesberg
Ernst Reuter, stud. phil., Bonn
Helma Riefenstahl, Bonn
Geh. Rat Prof. Dr. Rieder, Bonn
Richard Ritter, stud. phil., Bonn
Jacob Röhrig, Lehrer, Bonn
Dominicus Römer, cand. phil., Bonn
Wilh. Röntgen, stud. phil., Bonn
Marie Sander, Schulvorsteherin, Hamburg
Referendar Franz Jos. Sassen, Bonn
Kurt Schede, Bonn
Paul Scheerbart, Wilmersdorf b. Berlin
Scheibe, stud. hist. et phil., Bonn
Schlager, stud. phil., Bonn
Berta Schlesinger, stud. phil., Bonn
Anna Schlichting, Bonn
L. v. Schlözer, Bonn
Heinr. Schloss, Redakteur, Bonn
Otto Schlotterose, stud. phil., Bonn
Anna von Schmid, Bonn
Marie Schmitz, Oberlehrerin a. D., Bonn
Prinz Emil von Schönaich-Carolath, Haseldorf i. Holstein
Jos. Schönebeck, Bonn
Heinr. Schneider, stud. litt., Cöln
J. Schorn, Lehrer, Bonn
Robert Schulze, Kgl. Baurat, Bonn
Prof. Schultze, Geh. Med.-Rat., Bonn
Paula Schultze, Bonn
Frau Charlotte Schumm, Bonn
Karl Schwartz, stud. phil., Bonn
Franz Signowsky, Bonn
Bruno Signowsky, Bonn
Gustav Silomon, Dr. med., Bonn
Frau Bertha Spatz, Berlin
Hermann Stamm, stud. phil., Godesberg
Emil Stempelahl, stud. phil., Bonn
Julius Steinberg, Bankdirektor, Bonn
Karl Steinebach, stud. phil., Bonn
Walter Steinert, Bonn
Frau Anna Strauss, Bonn
Jos. Theile, Gymn.-Lehrer, Bonn
Ludwig Thoma, München
Ada Thönes, Bonn
Margarete Thoenes, Bonn
Frau Dr. Tuch, Hamburg
Dorothea Volger, Bonn
Prof. Walb, Geh. Med.-Rat, Bonn
Emil Wasserfuhr, Bonn
Anna Weil, Bonn
Anna Wald, stud. phil., Bonn
Frau Regierungsrat Windmüller, Berlin
Elsbeth Winkelmann, Bonn
Heinr. Wolgast, Hamburg
Elisabeth Wolz, Bonn
Heinr. Wüsten, Bonn
K. Zander, Jägersthal b. Nassauen
Albert Zellkens, Bonn
J. Ziller, Wien
Geh. Rat. Prof. Dr. Zitelmann, Bonn

Geschäftliche Mitteilungen.

3. Sitzung am 7. Juli: Aufgaben und Leistungen moderner Essaykunst. (Anmerkungen zu den Sammlungen: „Die Literatur" „Die Dichtung"
4. Sitzung am 4. August: Über neuere Dramen.

Als „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn herausgegeben von Berthold Litzmann" erscheinen im ersten Halbjahr:

1. Dr. I. S. Schmitt Hebbels Dramatechnik
2. Adolf Mielke: Schillers Demetrius nach seinem szenischen Aufbau und seinem tragischen Gehalt.

Durch Anfragen von ausserordentlichen Mitgliedern und solchen, die Bewerbungen um ordentliche Mitgliedschaft eingereicht haben, angeregt geben wir nachstehende Erklärungen über die Sitzungsordnung und die Gestaltung der Mitteilungen:

Die Themata für die Referate werden in allgemeiner Fassung für ein halbes Jahr bestimmt und verteilt.

Die genaue Fassung und Benennung des Themas bleibt dem Referenten überlassen, der sie drei Wochen vor der Sitzung den ordentlichen Mitgliedern bekannt zu geben hat.

Das Referat soll eine wissenschaftliche Untersuchung sein, unter vom Autor frei zu wählenden bestimmten Gesichtspunkten, die im Titel zum Ausdruck gebracht werden.

An das Referat schliesst sich die Diskussion an, in welcher nicht eine Kritik des Referats gegeben werden soll, sondern Ergebnisse eigener Beschäftigung mit dem bestimmten Thema, Ergänzungen, Abweichungen in durchaus individueller Form. Diese Diskussion wird für den Druck redigiert; zusammengefasst bei einheitlichen Resultaten, und als Einzelanschauung zum Ausdruck gebracht wenn es sich um abweichende Ansichten handelt oder Ergebnisse selbständiger Studien einzelner Mitglieder darin enthalten sind.

Da bei den Lesern nicht allemal die gleiche genaue Kenntnis des im Referat behandelten Stoffes vorausgesetzt werden kann, wie bei den in der Sitzung anwesenden Mitgliedern, anderseits der Referent aber nicht durch Rücksichtnahme auf die Leser veranlasst werden soll, sein Thema allgemeiner zu behandeln, als ihm wünschenswert erscheint, so wird in Fällen, wo es sich als notwendig erweist, der Vorsitzende — um das Verständnis des Referats zu erleichtern — in einer kurzen Einleitung, die für die Gesellschaft massgebenden allgemeinen Gesichtspunkte voranschicken, während der Bericht über die Diskussion dazu dienen soll, individuelle Meinungen zum Ausdruck zu bringen.

Druck von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund.

1. Jahrgang. Juli 1906. No. 4.

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Inhalt:

1. Aufgaben und Leistungen moderner Essaykunst (Anmerkungen zu den Sammlungen: „Die Literatur" „Die Dichtung")
   a) Referat von Dr. Karl Rick
   b) Diskussion
2. Aus dem Mitgliederkreis
3. Mitgliederverzeichnis (Fortsetzung)
4. Geschäftliche Mitteilungen

Anna v. Schmid

Anmeldungen zu ausserordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstrasse 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen ausserhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

Mitteilungen der
Literarhistorischen Gesellschaft Bonn
unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann, Bonn.

1. Jahrgang | 3. Sitzung: 7. Juli 1906 | No. 4

Aufgaben und Leistungen moderner Essaykunst*)

von Dr. Karl Rick.

Es ist das feinste, was ich zum Preise eines Künstlers sagen kann: seiner Kunst ist keine fremde Absicht beigemischt. Es ist ein hoher Preis, den ich dem Dichter — d. i. einem Menschen und Künstler — zolle, wenn ich sage: ich konnte ein Erlebnis an ihm haben. Es ist das Geständnis, daß sein Wirken in meine Kultur übergegangen ist.

Aus allen Erlebnissen der Psyche und des Gesamtorganismus überhaupt häuft sich ein bleibender Kern langsam auf, den wir Kultur nennen und der sich objektiv als Persönlichkeit darstellt. Alle Lebensäußerungen einer Persönlichkeit erhalten aus ihrem Gehalte heraus ein bestimmtes Gepräge. Sie durchdringt den Werktag wie den Feiertag, Beruf und erholenden Verkehr, das täglich Geforderte und das dem Menschen Zugegebene: die Blüte des Wissens und der Kunst. Sie ist in ihrem ganzen Bestande auf Aneignen und Weitergeben, auf Rezeption und Ausstrahlen gegründet.

Im musikalischen Künstler verwirklicht sich die Kunst in einer Form, die außer der ästhetischen keiner Betrachtung zugänglich ist. Im Dichter verschlingt sich aus der Natur seines Stoffes und seiner Darstellungsmittel heraus mit dem Künstlerischen das Allgemeinmenschliche.

So gibt mir der Mensch im Dichter, wenn ich ihm auch nur von Ferne und aus bescheidenem Abstand wesensverwandt bin, viel zu allen Werten meiner Kultur. Wie ich in den

*) Anmerkungen zu den Sammlungen: „Die Dichtung" (Bd. 7. 9. 10. 23. 29. 30. 34. 41.) und „Die Literatur" (Bd. 1. 8. 10. 13. 16. 18. 20. 25.)

Genuß dieser Werte gelange, dazu leitet mich von altersher eine Erziehung in Lektüre und Lehre an.

Die Interpretation durchs Wort des Lehrers erreicht mich nur in kargen, der Altersstufe angepaßten Bruchstücken. Wohl mir, wenn sie taugte. Das Weiterschreiten ist meiner Neigung und meinem Eifer überlassen.

Von den Hilfsmitteln, die bisher zu Gebote standen, um ein lebendiges Eindringen in das geistige Vermächtnis früherer Zeit oder in die Produktion der Zeitgenossen zu ermöglichen, entmutigten umfassende Literaturgeschichten den einen durch ihre Weitschichtigkeit, beklemmten den andern durch die große Gebärde ihrer Wissenschaftlichkeit oder durch einen unharmonischen Stil, ließen einen dritten, feiner fühlenden, durch die schiefe Einstellung ihrer ästhetischen Grundlagen nur halb befriedigt. Die Verfasser strebten entweder ausschließlich nach unantastbarer Feststellung des Tatsächlichen, oder ließen sich wenigstens von einer weitgehenden Gewissenhaftigkeit bestimmen, allen Mißwachs in die Ernte einzubinden.

Hie und da tauchten feine Versuche auf, einzelne markante Persönlichkeiten in ihrem Rahmen und in ihrem Überragen zu umreißen und das Erlebenswerte an ihnen zu verdeutlichen. Eine solche Einzelstudie fand durchschnittlich nicht die geeignete Stätte, und wurden ihrer mehrere in einem Bande gesammelt, so wagte sich der Laie wiederum nur schwer daran. Einzelvorträge über diesen und jenen Dichter und seine Welt verklangen, ohne daß die Hörer die Erinnerung an das treffliche Gehörte zu seiner frischen Augenblickswirkung zurücksteigern konnten.

Das literarische Unternehmen, die vor zwei Jahren begonnene Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen „Die Literatur", dessen Leitung an der Spitze eines auserlesenen Mitarbeiterstabes Georg Brandes in die Hand nahm, lag also, schon äußerlich auf Wirkung und Erfolg hin angesehen, durchaus in der Strömung der Zeit, und schloß sich in seiner äußeren Erscheinung ähnlichen Sammlungen von Monographien zur Geschichte, zur Länderkunde, zur Kulturgeschichte an. Es ist eine abgeleitete Neuerung. Das Zusammentun vieler von einander unabhängiger Geister sicherte eine außerordentliche Mannigfaltigkeit in Problemstellung und Technik, und beugte einer Schablonisierung der

Anlage vor. Jeder Mitarbeiter steuerte überdies das ihm am Herzen liegende Thema bei; die besten der Werkchen sind mit sichtlicher Ruhe gearbeitet, reiften ohne Hast zur erreichbaren Vollendung des Inhalts und der Form heran.

Hatte Brandes sich an Berufsgenossen gewandt, oder doch darüber hinaus an solche Dichter, die schon mit literarischen oder biographischen Studien ihre theoretisch-ästhetische Schulung bezeugt hatten, so sprechen in einer fast gleichzeitig begonnenen Sammlung von Monographieen, ‚Die Dichtung', herausg. von Paul Remer, ausschließlich Dichter über Dichter. Auch solche kommen zu Wort, die bisher als Charakteristiker, vielleicht überhaupt mit Prosa, noch gar nie hervorgetreten waren. Der Gedanke, daß Dichter die berufensten Interpreten ihresgleichen sind, ist in dieser allgemeinen und praktischen Herausarbeitung durchaus neu. Es ist kaum dreißig Jahre her, daß ein leitender französischer Literarhistoriker ausrief: „O poètes, pourquoi voulez-vous être critiques? C'est déroger. Dieu ne vous a point faits pour examiner, étudier, analyser, comprendre, expliquer les œuvres de vos frères, mais pour charmer, consoler, enchanter les hommes. C'est votre lot, tenez-vous y. Quand vous descendez de vos hauteurs et voulez marcher notre pas, vous trébuchez à chaque instant et cela nous attriste".[1]) Bei uns in Deutschland ist die Tradition anders. Seit der Zeit der Klassiker im 18. Jahrhundert ist eine liebevolle Beschäftigung mit fremdem Künstlertum fast allen Dichtern gemeinsam, wenn auch manche — ich erinnere an die Tagebücher von Hebbel und an die Studien von Otto Ludwig — in der Zeit ihrer Entwicklung, wo sie eigene Kunstübung in ihrer Grundlegung gegen hemmende Geschmacksrichtungen verteidigten, aus ihrer Gegnerschaft gegen andersartige Künstler keinen Hehl machen. Immerhin ergab sich die naheliegende Forderung, daß Dichter und Dichter-Darsteller Paar um Paar in Geistesrichtung und Kunstübung verwandt seien, daß etwa zu Liliencron nur der Lyriker Remer, zu Keller nur die epische Dichterin Ricarda Huch das Wort ergriffe.

Damit ist eine neben dem künstlerischen Schaffen herfließende Welle der Produktivität in den deutschen Dichtern der Gegenwart bewußt geleitet und gesammelt. Die Autorschaft von

[1]) Paul Albert, La litt. franç. au XVII[e] s. pg. 236.

Männern und Frauen, deren Physiognomie auch schon aus eignen Schöpfungen zu erkennen ist, sollte den Zweck der Sammlung noch sicherer erreichen. Eine einzelne Persönlichkeit von bestimmtem künstlerischem Gepräge, in ihrem wesentlichen Schaffen und Wirken dargestellt, prägt sich dem Leser nachhaltiger ein, als wenn das gleiche Bild als ein Abschnitt unter vielen einer Gesamtdarstellung einverleibt wäre. Gefällige, handliche Ausstattung, edler Buchschmuck zu direkter Vermittlung des Porträts und des heimischen Rahmens oder zu suggestiver Andeutung der Richtung, dazu eine persönliche, durchgearbeitete Schreibweise dienen dazu, den Eindruck der Veröffentlichung zu einem allseitig erfreulichen zu runden.

Nur lag die Gefahr wiederum nahe, daß diese Loslösung aus größerm Verbande, diese Ablösung vom zeitlichen Hintergrund ein zu unvollständiges Bild der gesamten Entwicklung ergäbe, daß sich die Stellung der einzelnen Dichter gegeneinander verschiebe, daß sich doch schließlich aus dem Mosaik der gewonnenen Bilder kein einheitlicher Aufbau einer literarisch-ästhetischen Kultur ermögliche, daß vielmehr die bald hier, bald dort angeschlagenen Probleme technischer oder sonstiger Art in buntem Gewirre stecken blieben. Dieser Gefahr, vor der übrigens auch bei systematisch fortschreitendem Betriebe der Literaturgeschichte kein sichres Entrinnen ist, wird in den zu besprechenden Essays durch Eigenarten der Technik entgegengearbeitet. Zunächst wird zur Erläuterung der jeweils besprochenen Erscheinung eine in Form oder Inhalt verwandte Dichtung herangezogen, die gleichsam als selbstverständlich bekannt angenommen wird und die, mit einem gewissen Vorstellungs- oder Gefühlswert verknüpft, im Verfasser festliegt und im Leser verausgesetzt wird als verbriefter Bestandteil seines Wissens um das Schrifttum. Meist genügt es, eine solche Parallele leicht anzudeuten, um die neue Erscheinung damit auf eine Linie oder in Kontrast zu setzen und somit positiv oder negativ zu charakterisieren. So fällt auf Mörikes „Schatz" ein Licht mehr,[1]) wenn er in die Gefolgschaft E. T. A. Hoffmanns eingereiht wird, in der Weise, daß der Erzählungstypus Hoffmanns in bestimmten Linien in unserm Bewußtsein feststeht. So wird Kellers Stil an epischer Einfalt und

[1]) Kühl pg. 60.

Urschönheit Homer und dem Nibelungenlied, in der dialogischen Zuspitzung Shakespeareschen Zwiegesprächen verglichen (Stoessl S. 74); Fontanes Anfänge seinem brandenburger Vorläufer Willibald Alexis angenähert (Ettlinger S. 15); Wilde als Verkörperung Ruskinscher, Swinburnescher Ideen aus seiner Isolierung gelöst (Lachmann S. 9); Mörikes „Turmhahn" erhält seine Stelle als Endglied der Reihe Schmitt-Werneuchen: Voss: Claudius (Kühl S. 52); oder es wird gelegentlich des Feuerreiters Mörikes ungleiche Balladenkomposition gegen die geschlossenere eines Bürger, eines Fontane, eines Liliencron gehalten (l. c. S. 47), Meyers „Hutten" in der Charakterdurchführung mit Goethes Götz, mit Kleists Kohlhaas kontrastiert (Stoessl S. 32); Fontanes Lene Nimptsch den Frauengestalten Tovotes und Schnitzlers als klassisches Urbild gegenübergestellt. Um diesen Parallelen mehr Wert und Tiefe als die bloßer Andeutung zu geben, bezeichnet zuweilen ein geschicktes Kennwort den Gefühls- oder Vorstellungsinhalt, den die zum Vergleich herangezogene Erscheinung unmittelbar wachruft: Mörikes Psychologie im Maler Nolten erscheint getrübt durch Kernerschen Mystizismus und Scottsche Romantik (S. 71); der schwer zu charakterisierenden lyrischen Kunst Mörikes kommt Kühl in immer verengten Kreisen näher durch die negative Kennzeichnung: „Das Pathos Schillers, die fernhin äugende Sehnsucht Hölderlins, der muntre Schritt in Uhlands Liedern, selbst die frohe Sing- und Wanderlust Eichendorffs, all das steht ihm nicht an." Selten findet die knappe Darstellung zu einer ausgeführten Parallele die Ruhe; in wenige schöne Sätze zusammengedrängt stellt Otto Stoessl die beiden Züricher in der Schillerschen Scheidung des plastischen und des musikalischen Schöpfers als zwei Grundtypen des dichterischen Wesens nebeneinander und gewinnt mit dem Kennwort „Plastik" eine Formel für das Wesen der Meyerschen Lyrik (S. 55). H. Lachmann bereitet die Figuren und die Kunst von Wildes „Salome" vor durch eine in knapper Deutlichkeit gebotene Analyse von Flauberts „Herodias" (S. 39). Hier war ja, zumal für den deutschen Leser, mit einer bloßen Nennung, mit einer hingeworfenen Andeutung nichts erreicht — mit allzu fern liegenden Bezügen verschwimmt das Bild, das verdeutlicht werden sollte, wie z. B. in der ohnehin unklaren Polemik gegen „Zeiten einer Lessing und Schiller verachtenden modernen Ästhetik" die Schablonisierung

der Ausdrucksmittel unter den lyrischen Epigonen des 19. Jahrhunderts kaum dadurch glücklicher gezeichnet wird (Less. S. 16), daß der Verfasser die Tabulatur der Meistersinger und den Formalismus der gelehrten Dichtergesellschaften des 17. Jahrhunderts streift.

Auf eine Einordnung eines Dichters an seinen Platz in der Literaturgeschichte, d. h. an den Platz, den er in der landläufigen Darstellung zu erhalten pflegt, verzichten die meisten Darstellungen. Nur gelegentlich streift Remer die Stellung Liliencrons als vorübergehender Vorkämpfer einer Dichtergruppe. Es gibt eine wirksamere Technik, die einzeln charakterisierten Dichter wiederum aus ihrer Vereinzelung zu lösen und gültige Zusammenhänge zwischen ihnen herzustellen, sie nicht nach Schulen und Tradition zu ordnen und zu sondern, vielmehr den Zusammenhang und die Einheit dessen, was ihnen Kunst und was ihre Kunstübung war, in allgemeinen grundlegenden Auslassungen herauszustellen. Diese verstreuten Bemerkungen, die je und je reife Ergebnisse langen und feinsinnigen Vertiefens in das Wesen einer Kunstgattung in gewählter und durchdachter Form darstellen, gehören zum Köstlichsten, um dessentwillen die Sammlungen uns schätzbar sind. Mit besondrer Vorliebe wird der dichterische Vorgang bei der Entstehung eines lyrischen Gedichts in immer neuer Wendung erfaßt (Lachmann S. 20, Remer S. 36, Huch, Keller S. 31, 33,) besonders lebhaft bei Kühl, Mörike S. 13 f. und bei Remer S. 26: „Aus dem Rausch des Gefühls nimmt sich die Seele zurück, gelangt zur Anschauung, und wird sich ihres tiefen Erlebnisses stark und klar bewußt"; sie „übersetzt" sodann Gefühl in Sprache, gewinnt mit höchster Energie Gewalt über das gestaltlos Überströmende und sammelt es in charakteristischer Form. Wenn Stoessl (Meyer 26/27) die kulturgeschichtliche Novelle in ihrem Wesen feststellt: „Will man Zeiten und Sitten malerisch, im Bilde und mit kräftigen Umrissen darstellen, so ergibt sich notwendig eine koloristische Betonung, die Einzelgestalten in den Vordergrund stellt und aus dem Grunde eines dunkeln Massenlebens herausarbeitet. In der Persönlichkeit ist jedes Gebahren der Zeit sichtbarer, mit symbolischer Bedeutung festgestellt und zur Erscheinung gebracht. Aus der bewußten und heraustretenden Tat eines heroischen Individuums läßt sich die treibende Kraft der Gesamtheit, ihre Not, ihr Entschluß am sichersten erkennen und gestalten" — oder wenn er

in einer Ableitung und Modernisierung A. W. Schlegelscher Begriffsbestimmung das epische Gebilde selbst in seiner verkleinerten und verinnerlichten heutigen Form als das „wahre politische Kunstwerk und als ein Zeugnis einer bestimmten Gemeinschaft" erkennt, so ist damit eine Fülle allgemeinkünstlerischer und technischer Überlegungen geweckt, die die literarischen Grundanschauungen des nach dauerhaftem Wissen Strebenden in gesunden Fluß bringen, und die ihm die Vertreter der einzelnen Kunstgattungen in ihrem Gemeinsamen und zugleich in ihrer Eigenart begreifen helfen.

Was in den Einzeldarstellungen dem Trieb und dem Können der Verfasser von Fall zu Fall überlassen ist, erscheint in zwei Bändchen der „Literatur" eigentlich als Inhalt und Ziel, in H. v. Hofmannsthals „Unterhaltungen über literarische Gegenstände" und in J. Wassermanns Dialogen über „Die Kunst der Erzählung". Wassermanns Problem, das in der besonnenen, bedächtigen Rede des Alten und im hitzigen Einspruch des Jungen langsam zu voller Klarheit gedeiht, ist das Problem der Form in der erzählenden Prosa. Der Einklang zwischen Stoff — dem der Gestaltung Gewärtigen — und der Form erheischt Begrenzung, erheischt Unterwerfung unter unverbrüchliche Gesetze der Gestaltung. „Wo sie geschrieben stehen? Im menschlichen Gefühl. Wer sie gemacht hat? Das menschliche Gefühl. Warum du dich ihnen beugen sollst? Weil du sonst nicht wirken wirst." In den Kreis des Menschlichen ist alle menschliche Betätigung gefaßt, in ihm liegt Fähigkeit des Schaffens und Aufnehmens, in seinem Schicksal der Stoff, in seinem begnadeten Wesen die Form, die also ihre Gesetze in sich enthält, sie nicht von außen her empfängt. Die Sprache ist die Form, das Maß ihrer Möglichkeiten gibt das Maß für die Möglichkeiten des Ausdrucks, die Einsicht in ihre Kraft und die Beherrschung ihrer Mittel ergibt die Plastik, die Ruhe, die Behaglichkeit des Stils. Mit einem „daseinsnotwendigen" Stoff, einem Stoff, der, wie er den Dichter packt, „viele weitere Lebenskreise durch seine Existenz berührt", mit einem Erlebnis, hinter dem ein großes, typisches Schicksal steht, dessen allgemeine Geltung der Dichter visionär erschaut, wächst die Form zum hohen, unvergänglichen Kunstwerk zusammen.

Wie Wassermann die verstreuten Gedanken über das Wesen

der Epik sammelt und rundet, so eint und vertieft Hofmannsthal in dem unvergleichlichen Dialog „Über Gedichte", was immer man über Quellgebiet und Stoffe der Lyrik zusammengetragen hat. Haben Remer an Liliencron und Kühl an Mörike gerühmt, daß sie die Natur wie eben erschlossene Offenbarung sehen: hier wird diese Art zu sehen dem Auge der Poesie allgemein vindiziert, das „jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, das jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt." Und bezeichnet Ettlinger (Fontane S. 6) wie herkömmlich Natur und Liebe als die beiden Quellen lyrischer Empfindung: hier bringt die Phantasie aus „jeder Höhe und jedem Abgrund der Welten" und darüber hinaus aus den „Landschaften der Seele", aus unergründlichen Erlebnissen der Seele menschliche Gefühle mit und gibt ihnen menschliche Sprache, unübersetzbar, nicht zu umschreiben, nicht loszulösen von den „Symbolen" (S. 13, 14), den göttlichen Chiffren, die der Dichter in seine Sprache verwebt. Wir genießen diese Symbole („sie haben die Kraft, uns zu bezaubern"), weil wir uns im Augenblick des Genusses mit ihnen, mit der Welt eins fühlen.

Ich betrachte nunmehr eine Anzahl der Monographien, unabhängig von Zweck und Wirkung, nach ihrer Struktur und ihrer Komposition. Ihre Komposition ist, gemäß der Mannigfaltigkeit der Verfasser und der behandelten Persönlichkeiten, die denkbar wechselreichste, wie sich schon äußerlich im Fehlen oder Vorhandensein von Kapiteleinteilung, Untertiteln und dergl. bekundet. Eine kurze Einleitung über allgemein-künstlerische Fragen (Stoessl: Meyer, Brandes: Anatole France) oder ein stimmungsvolles eigenes Erlebnis des Verfassers (Bethge: Jacobsen — Reisebegegnung in Dänemark, ziemlich äußerlich bei Falke: Eichendorffsche Weisen erklingen in den holsteinischen Wäldern), oder in origineller Weise ein charakteristisches Gedicht (Kühl, Mörike) führen in die Atmosphäre des Dichters hinein. Im weitern Verlaufe wird das Ziel, ein rundes Bild der Persönlichkeit und des Schaffens zu geben, auf verschiedenen, ungleich geschickt gewählten Wegen erstrebt. Soweit nicht die durch den knappen Umfang bedingte Schrittweite der Darstellung die Plastik des Bildes beeinträchtigt — Bodmer in den Fünf Silhouetten, Lit. Bd. 13 — eignet größere, des Ziels stets ansichtige Geschlossenheit der Anlage im allgemeinen den Bändchen der „Literatur",

in denen eine gewisse Auf- und Auseinanderfolge der Gesichtspunkte fast festliegt. Außerordentlich gründlich komponiert, bis in die Einzelheiten berechnet und durchdacht, können die beiden Essays von Otto Stoessl über G. Keller und C. F. Meyer als Typen dieser Behandlungsweise gelten, vor allem der umfänglichere erstgenannte. Aus Kellers äußern Verhältnissen — Heimat, Elternhaus, Gesellschaftsschicht, den Erlebnissen der Jugend springen in der Art, wie er sich dazu stellt und darin beträgt, K.s Charakterentwicklung und die Lebensbedingungen seiner ersten Werke. Von da aus begleitet Stoessl den Dichter von Werk zu Werk — analysierend, charakterisierend; ordnet aus den Werken Lebens- und Weltanschauung nach ihren „großen Elementen" — Charaktere, Frauengestalten, Politik, Religiosität, — wobei ihm zu einer wertvollen Auseinandersetzung mit Jakob Bächtold über den Grundzug Kellerschen Wesens Gelegenheit und Raum bleibt, und mündet aus in einen bewundernden Preis von Kellers Stil als dem Unvergänglichsten seiner Kunst.

Auf eine erschöpfende Behandlung der äußern Lebensumstände verzichtet die Darstellung fast stets freiwillig. Wo sie versucht ist (Eichendorff, Dichtung Bd. 41), gereicht es nicht zum Vorteil: die Aufzählung von Eichendorffs sukzessiven Wohnsitzen (S. 65) ist nüchtern. Stoessl (C. F. Meyer) verweist ausdrücklich auf die ergiebigen Werke von Frey und Langmesser zur weitern Forschung; Fontanes Leben (Lit. Bd. 18) wird kaum in ein paar Daten gestreift, bei Mörike (Dichtung Bd. 10) Kenntnis des Lebensgangs konsequent vorausgesetzt. Remer geht bewußt an manchem Punkte in Liliencrons Laufbahn vorüber, wo die vom Dichter selbst verwehrte Aufhellung nicht zugleich der Schätzung seiner Dichtung zu gute kommt, und eifert deutlich gegen künftige Biographen, deren unberufene Neugier sich aus nichtkünstlerischen Motiven mit persönlichen Bekenntnissen des Dichters nicht begnügen will. Franz Servaes begrüßt es als eine Erleichterung, daß wir Shakespeare gegenüber „in der glücklichen Lage sind", von seinem Leben sehr wenig zu wissen. Ricarda Huch geht wiederholt mit Wendungen wie: „Es ist bekannt, daß Keller nicht nur Liebhaber in der Politik war" u. dergl. über äußere Geschehnisse hinweg. Wo sie, wie die Mehrzahl der übrigen Beiträger, reichlichere Angaben macht, werden Tatsachen des bürgerlichen Lebens nicht als Tatsachen an sich berichtet, sondern

als symptomatisch oder als Veranlassung für Innenzustände. Alles äußere Geschehen wird nach innen geleitet. Oscar Wildes Verkehr mit Ruskin in Oxford zeitigt das Prinzip seines Lebens, das Leben und Kunst gleichsetzt; ohne diese Studienzeit sind seine Dialoge vom Kritiker als Künstler nicht zu denken. Liliencron erwacht auf seinem einsamen Posten in der Nordsee zum Dichter; solche Wendepunkte fehlen so wenig wie Kleists Würzburger Reise oder sein Aufenthalt in der Schweiz.

Alle Kraft und alles Können, alle Sprachkunst auch vereinigt sich in der Fixierung der geistigen Physiognomien, ihrer allmählichen Konturierung, ihres Wandels, ihrer Geschlossenheit. Wir müssen eine Persönlichkeit, deren Wesen wir begriffen haben und zu der wir nach Belieben zurückkehren wollen, zu eigner Freude oder, um ihr Bild an andre weiterzuvermitteln, auf bestimmte einfache Grundlinien zurückzuführen imstande sein, ohne daß wir bei der Reproduktion auch an eine bestimmte Form gebunden wären; im Gegenteil, je lebendiger wir die Züge schauen, um so beweglicher wird bei fast gleichbleibender Genauigkeit die Wiedergabe unseres Schauens. Eine prägnanteste, treffendste Form aber, die uns vielleicht nie wieder so ganz gelingt, bildet sich allmählich in uns heraus, wir halten sie in der Schrift fest und freuen uns ihrer. Derart sind zu einem großen Teile die Bilder dichterischer Wesenheit, die wir aus den Essays gewinnen, wobei uns meist — besonders bei den Dichter-Verfassern — die Aufgabe bleibt, das Bild aus verstreuten Zügen zu vollenden, die sich hie und da aus den Werken, Briefen, Zeugnissen andrer unmittelbar oder durch geschickte Auslegung ergeben. „Er ist der Dichter der Freude, der jubelnden Lebenslust, rein und unschuldig in seinem Liede wie die Natur selbst. . . . Seine Liederseele ist eine Lerche am Morgen, die hoch ins Blau steigt und dort oben in einem Sprühregen von schmetternden Tönen zergeht. Sein Singen ist ein seliges Aufgehn und Verklingen in dem Gesang des Lebens, des Lichtes, der eine morgenjunge Welt brausend erfüllt. In Liliencrons Dichtung ist der Morgen: eine ganz neue junge Erde hebt sich aus den Schleiern der Nacht.“ Damit ist ein Grundton getroffen. Nehmen wir dazu die Einsamkeit und Schweigsamkeit seiner Streifzüge im Walde, seiner Nordsee-Insel; demgegenüber seine Freude am Regen der eignen Kräfte: „Er ist Jäger und Soldat gewesen

und hat draußen mit frischen, freudigen Sinnen das Leben selber gelebt. . . . Er ist ganz dem Augenblick hingegeben gewesen und hat seine Freude und seine Trauer ausgekostet, immer mit dem gleichen stürmischen Genießen.“ Dazu endlich die „Kraft der Sammlung“: „Auf meiner Fahne soll in leuchtender Schrift das edelste Wort glänzen: Selbstzucht“ — so steht der Dichter lebendig und ganz vor uns. — Mörikes schier ungreifbare „Beschaffenheit“ zeigt sich ebenso als eine Entwicklung von innen heraus, bestimmt durch eignes Gesetz ihrer Natur. Dies sind die Hauptlinien: Hinneigung zum Kleinsten in Landschaft und Menschenleben, die Definition des Schönen als des in sich Seligen, die Ruhe in ihm und um ihn, die seinem Schaffen allein ersprießlich ist: „Es mußte still in ihm sein, ganz still; dann erhorchte er Klänge, wie kaum ein anderer Dichter sie vernommen hat. Dem heimlichen Rinnen und Weben in den verborgenen, schattigen Zellen des Gemüts und Geblüts . . . den Gefühlen junger Verliebtheit, Hoffens, Bangens und Verzagens, Gottsuchens und Anbetens, psychischen wie physischen Aufblühens und Welkens . . . . hat er einen Mund gefunden . . ., der sie in dem Augenblick ihres ersten Erzitterns hörbar machte, oft ehe sie noch die Schwelle des Bewußtseins beschritten.“

Hier tauschen wir Bild um Bild, Stimmung um Stimmung; statt gerader, abstrakter Charakteristik gibt der Verfasser, seiner eignen dichterischen Veranlagung gemäß, die wesentlichen konkreten Züge, die sich ihm einprägten; er kleidet den Eindruck, den er erhält, nicht in Eigenschaften und Wirkungen, sondern gibt die Handlungen selbst; er sieht den Jäger Liliencron in seinen Wäldern, den Deichhauptmann auf Pellworm, er sieht den schwäbischen Dichter auf dem Frühlingshügel liegen und der Wolke, des Vogels Leben belauschen. Dieser neuen Technik gegenüber, die in ihrer Zartheit und Zurückhaltung lyrischer Eigenart am konformsten erscheint, bedienen sich R. Huch oder O. Stoessl der festeren Linien wissenschaftlicher Fassung, um Kellers oder Meyers Gesamtbild zu zeichnen. Ohne Bild und Symbol heißt es da: „Er (Keller) hielt es geradezu für ein Ziel des Daseins, über sich und seine Stellung in der Welt zur Klarheit zu gelangen; aber nicht über sich als eine unbegrenzte Möglichkeit, sondern als Realität, die lebend und handelnd erscheint, wozu vor allen Dingen Ehrlichkeit erforder-

lich ist.“ (Huch pg. 37). Der offene Sinn für die wirklichen Bestände des Lebens, das Bürgertum aus ganzer Seele, die starke Festigkeit, die auch vom Unglück, wie von einem Teil des Weltganges, nicht überrascht noch erschüttert wird, kennzeichnen ihn gegenüber den Verhältnissen; im Verkehr mit den Menschen eignet ihm die Fähigkeit, „ihr Wesen rein aufzunehmen“, unentstellt von sittlichen oder intellektuellen Forderungen, die unsre Kritik durchschnittlich an unsre Umgebung stellt, und mit der wir sie umformen möchten, so daß sie für uns wertvoller, uns gleichartiger werden. R. Huch nennt diese Überlegenheit des Intellekts mit einem Schopenhauerschen Ausdruck „Objektivität“; ein gleichmäßig väterliches, wohlwollendes Gefühl kommt hinzu, und als beider Vereinigung wird Kellers Humor definiert, der als ein „göttliches Umfassen und lächelndes Durchschauen“ den Grundton seiner Werke bildet. Kellers Humor —

Es ist
ein stolzes Ding, die Lust verstehn und Herr
der Freude sein! Des Abgrunds Tiefen ruhn
unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten,
und ist ein Taucher dort hinabgetaucht
und heil zurückgekehrt zur Oberfläche,
so ist sein Lachen, wenn er wieder lacht,
Lasten von Golde wert.

Ist so Keller durch sein Werk selbst gegeben, so müssen wir, sagt Stoessl, bei Meyer zunächst die Hülle seiner Kunst durchdringen, ehe wir bei den Gesetzen seiner Persönlichkeit ankommen. Der Schaffende schweigt von einem Letzten. „Dies Sichverbergen hinter der Form, diese Flucht der Persönlichkeit hinter die gelassenste Gestaltung deutet auf eine Zartheit und Lebensangst des Künstlers. Da fand ein Kampf statt, dessen Spuren, verwischt, dem innern Auge doch noch erkennbar sind. Schaffend nahm der Dichter die Quelle des Schaffens: sich selbst zurück. Welcher Widerspruch! Welcher Reiz! So sind die Werke des Conrad Ferdinand Meyer.“ Durch diese Umwallung hindurchgeschlüpft, erkennen wir die Artung dieser Persönlichkeit als Ausfluß einer „Gesellschaftsschicht, die den Reiz einer Kontinuität der Kultur trägt und das volle Gewicht der durchgebildeten, allseitigen, aber auch verschlossenen und verhaltenen Persönlichkeit“ hat. Von da aus erklärt sich Meyers Rück-

schauen aus der Gegenwart in die Vergangenheit, und hierbei wieder ist es charakteristisch, daß sein Blick einmal auf die Zeit der Renaissance, zweitens auf krafterfüllte Zeiten eines Jürg Jenatsch und eines Heinrich von England fällt, daß er in ihrem Rahmen „das Heutige und das Dringendste objektiviert." Meyers Bild erhält endlich die letzten Feinheiten, indem Stoessl das vortreffliche Wort prägt vom hohen ästhetischen Problem der Form als Lebenshalt, das Problem einer feinnervigen Kulturkunst, das Meyer, der von ständiger Bewußtheit begleitete, vom Schicksal überschattete, innerlich gehemmte Schöpfer zur Reife, nicht zur Überreife gebracht habe.

Ebenso viel feine Schulung, viel Geschmack, viel sorgsame Ausdruckswahl, und vor allem viel ungekünstelte reine Freude und ungefälschte Begeisterung ist an die Analyse einzelner Dichtungen gewandt. Eine mit den Schwierigkeiten zunehmende Kunst der Einfühlung und behutsamen Interpretation (der Kunst, den Gedankenreihen nachzugehen, deren Endglieder den Gehalt der Dichtung bilden) — war nötig, um von den einfachen, wenigen Grundstimmungen und Motiven entströmenden Weisen Eichendorffs, zu deren Harmonie und Innigkeit der Schlüssel unschwer gefunden war, (Falke S. 50), hinaufzusteigen zu den starken, jubelnden, daseinsfreudigen Klängen Liliencrons, zu seinen aus der Umschau auf der Lebenshöhe gewonnenen abendlich-friedlichen Gesängen („Noch nicht November und der erste Schnee", S. 59.) und hinab zu Mörikes ungreifbar tiefer, märchenholder Lyrik. Gerade Kühl kann sich in der schwierigen Kunst, Mörike im tiefsten zu erfassen, deren Meisterschaft er sich bewußt ist, nicht genug tun: „Man möchte Seite für Seite abgrasen und mit dem feinen Ohre unsres Dichters die Naturstimmen belauschen." Er bemißt die Proben besonders reichlich und arbeitet auf, was er angreift. Man lese, wie er „Nachts", „Das Lied vom Winde", und die „Ländliche Kurzweil" (S. 36, 39, 7) in Grund und Wurzeln hinein versteht. Ebenso zart gerät ihm die Charakteristik der Schönen Lau, die zu den Menschen hinauftauchen muß, um das Lachen und das Erröten zu lernen, ebenso klar wird er der hier gebotenen Kunst inne: „Wie rein ist dieses Problem, das den dunkelsten und gefährlichsten Grund der menschlichen Seele betritt, wie rein ist es hier gefaßt! Eine unschuldige Kindergeschichte." Gleich

vollendete Leistungen bieten K. Lachmann — zu O. Wildes Salome (S. 40 ff.) und zur Sphinx (S. 24), Bethge in der Darstellung des Niehls Lyhne, Otto Stoessl in der doppelten Deutung der „Versuchung des Pescara", Stoessl und Kühn in der zugleich ästhetischen und kritischen Behandlung des ersten Grünen Heinrich und des Maler Nolten.

Wenn so der Ideengehalt einer Dichtung geklärt ist, schließt sich vielfach ein Versuch an, die Kernpunkte der Technik und die Wesenheit des Stils kurz und knapp zu erschöpfen. Überall werden zwischen diesen Arten der Äußerung und der Gesamtveranlagung Beziehungen aufgespürt, Fontanes Vorliebe für briefliche Aussprache seiner Personen, seine etwas künstliche und „druckreife" Behandlung des Dialogs, seine Vernachlässigung ins Einzelne gehender Personalbeschreibung aus einem Realismus „vielmehr des Inhalts als der Technik" hergeleitet; für Meyers häufig wiederholte Technik der Rahmenerzählung tritt erklärend das Bedürfnis ein, eignes Erlebnis (Leiden eines Knaben) oder Probleme, die ihn ergriffen, um einen weiteren Grad zu distanzieren. Liliencrons Stil und seine schmuckreiche Verskunst fließen aus den beiden Prinzipien seines Schaffens: aus dem Ergötzen über Glanz und Klang — in der Sprache wie sonst in der Natur — und aus dem starken Willen zur Selbstzucht, in der Kunst wie im Leben. Und das Kapitel ‚Kellers Stil' bei Stoessl ist die Apotheose von Kellers ganzem vollendeten Sein und Schaffen. Er hat „die letzte Einheit, die nur mit einem mitgeboren werden kann, diese Einheit, die Phantasie, Lust, strenges Denken, Lebensenergie, Instinkt, Traum und Wirklichkeit durchaus enthält und ausgibt, naiv und stolz." Es ist Kellers wahre Unsterblichkeit, eine — hier lebt in Stoessls Stil ein Hauch Kellerschen Geistes — gerechte und taugliche Bürgschaft der Unsterblichkeit."

Zu wiederholten Malen wies ich darauf hin, welches gediegenen Aufwandes an Stilschönheit und Zieraten die Verfasser ihrer Darstellung für wert halten, und die zahlreichen wörtlichen Auszüge sind von der Absicht, dies deutlich zu machen, mitbestimmt. Zwar gelingt eine einheitliche und schöne Stilgebung nicht gleichmäßig: sie ist durch Muße, Stimmung und Können bedingt, drei Bedingungen, die sich selten verschwistern. Zeitungsschreiberische Banalitäten wie diese: „Man könnte,

wenn das nicht zu Mißverständnissen Anlaß gäbe, sagen: der Handel hat etwas entschieden Unenglisches" (zu Nathan, Lessing S. 67), oder eine Wendung von solcher Durchschnittlichkeit: „Nun sind aber doch Tief und Flach und Dunkel und Klar gefälligst (!) ganz relative Begriffe. Wo ein Schäflein ertrinkt, da kann ein Elefant noch waten" (ib. S. 27.) begegnen zum Glück nirgends wieder. Auf zu viele der Dichterautoren paßt aber der Wassermannsche Vorwurf: „die meisten unsrer jungen Dichter sind Wortsucher." Das etwas gewaltsame Bedürfnis für Neubildungen führt fast zum Jargon, und es ist kein Zufall, daß die neu erprobten Worte meist Abstrakta bezeichnen: was sind Begrifflichkeiten? was sind Wertigkeiten (Holzamer), die die kaum erträglichen „Wertungen der gemeinen Wirklichkeit" (Wilde S. 53) schon wieder überbieten. Andrerorts überschreitet der bildliche Schmuck der Rede jedes Maß, oder der Darsteller fühlt sich in den Stil des behandelten Autors so arglos und energisch hinein, daß man schließlich ein Essay liest und das Original zu lesen vermeint; so wirkt es auf die Dauer etwa wie ein Geigenspiel in unablässig höchsten Lagen, wenn Remer jeden Eindruck aus Liliencron mit einem Bild von dithyrambischem Schwung verbrämt; und bei Bethge fühlt man sich fortgesetzt versucht, Anführungszeichen einzusetzen von der Stunde an, wo dem Dänemarkreisenden ein junges Mädchen mit blutig-roten, verträumten Lippen (Edele Lyhnes Ebenbild) entgegenreitet, bis zum effektvollen Schlußsatz: „Und dann stirbt er den Tod, den schweren Tod".

Aber wie wunderbar gelingen diesen Dichtern ihre Bilder! Ein ekles Gleichnis bei Bethge (l. c. S. 54 f.) abgerechnet, welche Hülle und Fülle treffend-plastischer, mannigfachstem Schauen entsprungener Bilder, die sich und das Versinnbildete unauslöschlich einprägen. „Nun fand er sich plötzlich auf den Strand geworfen und in der Brandung sah er seine Jugend verschäumen: seine leichte, schöne, sorglose Jugend." (Remer S. 30); Kühl faßt das Schaffen des Lyrikers in das Bild: „ein Doppelbewußtsein tritt in Aktion, das gleichzeitig nach innen und nach außen geöffnet ist, etwa wie auf Böcklins Selbstbildnis das Auge zugleich horcht und sieht und die Hand noch schwankt zwischen dem unbewußten Mittaktieren der Melodie des geigenden Todes und dem entschlossenen Aussprechen des Gehörten auf der Lein-

wand (Mörike S. 15.), oder endlich das reizende Gemälde über das Thema: Laß, o Welt, o laß mich sein! — „Am Felsengestade des Ozeans wächst ein kleines Gehäusetier usw." (ib. S. 27 f.)

Mit dem Herausarbeiten der künstlerischen Persönlichkeit erachten eine Mehrzahl der verglichenen Essayisten ihre Aufgabe nicht für erschöpft. „Der feinste Reiz und der Menschheitswert von Kunstwerken gehen nicht bloß vom Stoffe, vom geistigen Inhalt oder von der Form aus, sondern von der tieferliegenden Einheit, aus der sie hervorkommen: von der Persönlichkeit des Schaffenden", beginnt Stoessl seinen C. F. Meyer. Die gesamte, nicht bloß künstlerische Persönlichkeit geht so auch auf jedes vollendete Werk über: „Das Werk, sagt er weiter, hat seine Heimat nicht in einem begrenzten Stoffe, sondern in der Weite einer Seele und ihres innern Geschehens." Höchste künstlerische und menschliche Kraft teilt der Dichter seiner Schöpfung mit; immanent, unwillkürlich wird dies „Menschheitliche" mitgedeutet, mitgefühlt, mitgesungen (S. 57). In dieser Weise ist G. Kellers Kunst „organisch mit dem Leben verbunden" (R. Huch S. 66) und erreicht damit die Höhe des epischen Kunstwerks, dessen Eindringlichkeit auch J. Wassermann von des Dichters Person und seinem Dichterwert abhängig macht: „Seine Weltanschauung und geistige Kraft einerseits und die Ruhe andrerseits, die ihn befähigt, Licht und Schatten zu verteilen, Bilder zu erzeugen, Zeitperspektiven zu bilden, können die beiden Pole genannt werden, zwischen denen sich seine Kunst bewegt. Deswegen verlangt die epische Kunst eine vollkommene Reife des Geistes." Und die Wirkung solcher Kunst schildert Holzamer einmal (S. 68) als eine Doppelte, daß wir nämlich „außer der künstlerischen Wirkung noch die eines persönlichen Verkehrs mit dem Schöpfer genießen."

Inwieweit sich der Genießende, wenn er sich der künstlerischen Wirkung hingibt, der „menschheitlichen" — behalten war Stoessls Ausdruck bei — Ausstrahlung des Kunstwerks und der tiefen Künstlerpersönlichkeit entziehen kann oder wie weit er ihr verfallen ist, gehört nicht in das Gebiet künstlerischer Betrachtung; aber es öffnen sich anziehende Perspektiven in ein strittiges Gebiet, in dem auf engem Raum exklusiv-ästhetische Losungen mit den Meinungen solcher kämpfen, die einen Begriff eines Gesamtkunstwerks herstellen aus den Komponenten: höchste

dichterische Vollenduug und Darstellung höchster sittlicher Energien; die außerdem vielleicht befürchten, daß bei rein künstlerischer Betrachtung über dem Ergriffensein das Ergreifen abhanden kommt, das tätige Zufassen an der Stelle, wo jeder im Leben steht, überwuchert wird vom Reflektiven, Beschaulichen, vom Genießen. Was die Streitenden trennt und blendet, scheint mir einmal die Überzeugung zu sein, daß unter jede von beiden Theorien, die ich als nicht vorgefaßt, sondern aus der Beobachtung gewonnen voraussetze, sich die reiche Mannigfaltigkeit künstlerischer Produktion beugen lasse, anderseits die Verkennung dessen, daß sich zwischen einzig künstlerischer Betrachtung und platt pedantischer Forderung eines Erziehungswertes der Dichtung feiner getönte, behutsame Formulierungen einschieben lassen über die Art, wie sich außerkünstlerische Einflüsse aus der Dichtung, aus des Dichters Seele in den Genießenden fortpflanzen. Ist mit „Mahner" (R. Huch) nicht schon viel feiner die Möglichkeit eines Charaktererlebnisses an Keller angedeutet, als mit einem nüchternen ‚prodesse' oder gar ‚prodesse volunt'? (Vgl. ferner Wassermann a. a. O. S. 42.)

Vorliebe für einen Dichter hegen, Geschmack an einem Dichter finden, sind nicht Worte ohne jeden Inhalt und ohne alle Berechtigung. Stephan Zweigs Behauptung: „Wie ein Kind im Schreck die Arme von sich wirft, wie Gleitende die Hand hin zu dem Vorbeiwandernden um Hilfe halten, so werfen die Dichter ihre Klage und ihr Glück . . . . aus sich heraus und vor sich hin, wie . . . ein Seil, an dem sie sich zu halten suchen", ist zu allgemein. Andre strecken ihre Hand wie Trost, Erlösung aus, und wie viele um eines Willen leiden, atmen viele auf von Beklemmung bei dem durchsichtigen, klaren Befreiungswort eines einzelnen. Diese sind uns wie Freunde: ihr Umgang entzieht uns keiner Aufgabe des Lebens, sondern stählt unsre Bereitschaft. Mögen wir aus ihrem Stofflichen „menschheitliche" Antriebe entnehmen, mögen wir, wenn uns G. Keller gleichsam die Wetterseite seines Wesens zeigt, von dieser rauhen Kraft gerüttelt und geschüttelt werden, es braucht unser künstlerisches Genießen nicht zu beinträchtigen, wenn wir nur mit dem Stofflichen das Künstlertum nicht verquicken noch darin beschlossen wähnen. Die Kunst des Dichters aber wird uns nur im Genießen offenbart, in jener geläuterten Form der Kritik, die die

Lektüre von rein rezeptiver, mechanischer Arbeit zu produktiv wertvoller Betätigung erhebt. Kritik sei bewußtes Genießen — nicht Genießen allein, sondern dieses verobjektiviert, ein Nachempfinden, ein Nachschaffen. Damit verleiben wir alles Wissen und Verstehen, wie es von Generation zu Generation der Fall sein muß, unserm Innenleben ein, ohne dies ist Einordnen und stetiges Verschmelzen in lebendige Kultur nicht denkbar. Und wer dazu uns und allen Willigen die helfende Hand reicht in Werken von selbständigem Wert, oder doch mit dem Verdienst, zur Anknüpfung, zur Ergänzung oder zum Widerspruch anzuregen, der sei willkommen.

Diskussion.

Vorsitzender: Um die durch das Referat nach den verschiedensten Richtungen gegebenen Anregungen weiter zu verfolgen und zu verwerten, wird es wohl notwendig sein, dass wir zunächst noch auf zwei Punkte eingehen, die im Referat nur gestreift sind, einmal die literarhistorische Frage nach dem Ursprung und der Entwicklung des modernen Essays, und dann daran anschliessend die nicht minder wichtige Frage, welche neuen typischen Züge weist die Essaykunst der Gegenwart auf, welche charakteristischen Eigentümlichkeiten entwickelt der Essay unter den Händen der Verfasser der beiden Sammlungen.

Dr. Rick-Ohmann: Die Form des Essays erwächst aus dem Geist eines ästhetischgeselligen Zeitalters, das sich in Gegensatz stellt zu dem pedantisch trocknen Schulvortrag der älteren Gelehrsamkeit. Der erste gewichtige Sprecher ist Montaigne. Sein Zweck ist, über die Dinge, die um ihn herum vorgehen, die gewöhnlichen und die einschneidensten, zu plaudern „tel sur le papier qu' à la bouche". An das äussere Gewand stellt er also scheinbar keine Ansprüche; sein Stil ist Wildwuchs, kräftig und wuchernd zugleich.

Dr. Enders: Bestimmend waren auch sachliche Gründe. Die Übergangszeit mit ihren gleichwertigen, wissenschaftlich vertieften Begründungen der verschiedensten sich gegenseitig negierenden Meinungen auf dem Gebiet der Politik und Nationalökonomie, der Religion und Philosophie entwickelt grade in den gebildeten Köpfen einen Skeptizismus dem objektiven Wissen und Behaupten gegenüber. Das Wahrste bleibt für den Einzelnen noch immer die eigne subjektive Beleuchtung. Dieser Skeptizismus der objektiven

Wahrheit gegenüber ist ein Grundzug des Essays geblieben durch die ganze Entwicklung hindurch. (Die Entwicklung der Brieftechnik von England über Frankreich ist z. T. denselben Motiven entsprungen.)

Dr. Rick-Ohmann: Diese Weise herrscht durchaus noch in den englischen „moralists", deren Wochenschriften in der Buntheit des Stoffs an Montaigne erinnern und im Stil dem Geschmack der Zeit verbessernd gegenübertreten. Ihre Nachahmungen in Deutschland kommen über sie in nichts hinaus. Die Vollendung und zugleich Überwindung dieser Form stellt sich in Lessing dar. Die Art seiner Betrachtung ist essayistisch. Das klassische Beispiel ist sein Laokoon; ganz vom Einzelnen ausgehend, sammelt sich ihm die ganze Fülle einer Kunsttheorie um ein anschauliches Bild. Stofflich fällt hier schon das literarisch-künstlerische Moment auf, was im Weiteren auf das biographische Essay hinweist. Diese grosse Neuerung findet gleichzeitig ihre Vertreter in Sainte Beuve und Macaulay. Die übrigen Stoffgebiete des Essays gehen in unübersehbarer Mannigfaltigkeit nebenher und scheiden von unsrer Betrachtung aus. Sainte Beuve wie Macaulay legen das Hauptgewicht auf die klare Herausarbeitung eines grundlegenden Angelpunktes und auf die ins Kleinste hinein vollendete äussere Form. Aus neuerer Zeit seien nur Hermann Grimm, W. Riehl und Georg Brandes als drei charakteristische Typen herausgehoben. Was ist nun das Typische des heutigen Essays und der vorhandenen Sammlungen „Die Literatur" und „Die Dichtung?"

Noren-Herzberg: Der innern Berechtigung nach kommen für den Essay zwei Gesichtspunkte in Frage: Entweder das Thema wird so begrenzt, dass die Ausdehnung eines Essays zur Lösung der Aufgabe ausreicht oder es wird ein umfassenderes Thema in Skizzenform d. h. also unter Betonung notwendiger Grundlinien und unter Fortlassung subtiler ins Detail gehender Einzeluntersuchungen behandelt. In beiden Fällen ist die Hauptbedingung, dass, wie der Maler sagt, die Valeurs stimmen, d. h. die Wirkungsverhältnisse der einzelnen Ausführungen im Verhältnis zum Ganzen stehen. In dieser Bedingung liegt das Künstlerische des Essays, das, was ihn von wissenschaftlicher Darstellung unterscheidet. Bei wissenschaftlicher Arbeit spricht die Ausdehnung nicht mit. Die Untersuchung hört nicht eher auf, als bis alles herausgebracht ist, was dem Stoff nach zu sagen ist. Im Essay ist das ausgeschlossen; der Autor muss wägen, sondern, muss abstimmen, gruppieren. In diesen Sammlungen nun, soweit es sich um Essays handelt, die sich an eine künstlerische Persönlichkeit anschliessen und in denen durchweg ein allgemeines Bild der Persönlichkeit gegeben wird, ohne konsequent durchgeführte Begrenzung des Stoffes, hätten die Autoren den gesamten Stoff so beherrschen müssen, als ob sie eine bis ins Kleinste gehende Darstellung geben wollten, und dann mit der Darstellungsgabe die Fähigkeit des Disponierens verbindend die grossen Grundlinien herausbringen müssen, gewissermassen als Studie in Franz Hals Manier. Oder, wenn sie das nicht wollten, hätten sie sich den Stoff begrenzen, das Thema bewusst unter einen sie interessierenden Gesichtspunkt einstellen und konsequent durchführen müssen, unter Fortlassung andrer Gedankenreihen wie ästhetischer Erörterungen bei vorwiegend chronologischer Darstellung und umgekehrt.

Vorsitzender: Aus den Bändchen tritt uns entgegen, dass wir auf dem Wege sind, eine neue Essayform zu finden, aber dass wir eben durchaus noch auf dem Wege sind. Denn dieser Essay enthält vor allem eine Reihe anorganischer Bestandteile. Eigentümlich ist z. B. in allen Darstellungen die Unsicherheit des Autors gegenüber chronologischen Daten. Wie weit darf man sie als bekannt voraussetzen? Ich habe immer das Gefühl, dass, wo solche Daten kommen, diese eingesetzt sind. Und um so unorganischer erscheint dieses Chronologisch-Biographische, als gerade aus der Betrachtung dieser Essays als das allen oder jedenfalls der Mehrzahl der Verfasser vorschwebende Ziel moderner Essaykunst herauszuspringen scheint, dass es sich dabei um eine subjektive Äusserung eines lebhaft empfindenden Autors über eine dichterische Persönlichkeit handelt, in der er alles gibt, was er von seiner persönlichen Stellung zu der Erscheinung und von der Wirkung auf ihn zu sagen hat, im Augenblicke wo es ihm am besten erscheint. Eine andere Frage ist die, ob man eine so angelegte Skizze noch als Essay im engeren Sinne bezeichnen darf. Ich bin allerdings geneigt, diese Möglichkeit auf das Weiteste auszudehnen, denn alle derartige Namen bezeichnen schliesslich Begriffe, die im Laufe der Zeit sich verändern, wie gerade die Geschichte des Essays seit Montaigne beweist.

Ohmann: Es ist in vielen Fällen aber doch zu sehr ausser Acht gelassen, dass die Form des Essays auch dem Inhalt andre Aufgaben zuweist, als etwa einer literarhistorischen Monographie. In der Fülle der Gesichtspunkte und literarischen Beziehungen geht oft die innere Einheit verloren, und darauf kommt es hier mehr wie anderswo an. Die wissenschaftliche Darstellung muss den Dichter in der Mannigfaltigkeit seiner historisch bedingten Erscheinungsformen geben. Dem Essay ist wesentlich die Herausarbeitung des Typischen der Dichterpersönlichkeit; diese Auffassung mag einseitig stilisieren, aber sie muss dem Grundzug des Dichters gerecht werden, ihn stets von dem Zentralpunkt seines Wesens aus erfassen. In diesen Sammlungen wird zu viel und zu wenig vorausgesetzt. Zuviel: den Leser interessiert jedesmal nur der eine Dichter und seine Werke, Parallelen und historische Einordnungsversuche stören nur. Und zu wenig: wer die äussern Daten aus dem Leben des Dichters nicht kennt, mag sie in Handbüchern nachschlagen. Nur soweit der Autor daraus neue Beleuchtungen gewinnt, hat das Biographische Berechtigung. Auch vom Inhalt der Werke wird oft zu viel Positives gegeben, es muss vorausgesetzt werden, dass jeder die Hauptwerke gelesen hat, oder lesen wird. Vor allem, dass er lesen kann im höhern Sinne. Diese Kunst des Lesens ist auch für den Essayisten die wichtigste Gabe, soweit er sich den Stoff anzueignen hat. Grade von den grössten Meistern des literarischen Essays wird als ihr Bestes gerühmt, dass sie im „Lesen" virtuos waren (Sainte Beuve).

Enders: Ich bin überzeugt, dass tatsächlich die verschiedenen Autoren, abgesehen von gewissen Grundlinien, noch recht verschiedene Anschauungen vom Essay gehabt haben oder durch sie bestimmt worden sind. Ich kann mir nicht denken, dass Ettlinger (Fontane) und Stössl (C. F. Meyer) sich unter einem Essay das gleiche vorstellen. Einige plaudern als gebildete und kenntnisreiche Leute, die jedes Werk des sympathischen Dichters mit

Behagen und Aufmerksamkeit gelesen haben, über ihre Eindrücke, ohne Aufregung, lächelnd, viel zu ungezwungen auch, um nach einer inneren Form zu suchen, andere erheben sich aus ihrer Versenkung, sie haben ihren Zentralpunkt immer im Auge, wenn es auch nicht immer der der darzustellenden Persönlichkeit ist. Da sind auch die Voraussetzungen zur Arbeit verschieden.

Rick: Gewisse Uebereinstimmung in der Behandlung, wiederkehrende Kapitel lassen darauf schliessen, dass von leitender Stelle die Grundzüge des Aufbaues festgelegt worden sind.

Vorsitzender: Wenn wir die beiden Sammlungen vergleichen, z. B. in ihren Vertretern Brandes, Stössl, Remer, Bethge, so ergeben sich doch völlig unvergleichbare Dinge. Man muss versuchen in beiden das Typische zu finden.

Noren-Herzberg: Das Typische ist: Die Dichterbiographen gehen eingestandenermassen völlig subjectiv heran, die Literarhistoriker stellen eine allgemeine, anscheinend objective Betrachtung an den Anfang, die aber für den besonderen Zweck der Ueberleitung auf das Thema von vorn herein zugespitzt, ja daraus entstanden ist. Dann wird lückenlos auf den Einzelfall übergegangen und die Studie nimmt ihren Anfang. Bei dieser Methode ist die allgemeine Einleitung bedingt von dem nachstehenden Problem und die Lösung des Problems, die Studie, durch die vorstehende Einleitung. Beispielsweise Keller wird durch die vorangestellte Charakteristik der Schweiz, von der seine Art dann abgeleitet wird, ganz als Schweizer Dichter behandelt und die ausserschweizerischen Einflüsse werden wohl gebucht, aber nicht bei der Analyse seiner Eigenart und deren Begründung mitverwendet. Bei der Charakteristik der Schweiz aber sowohl bei Stössl wie bei Ricarda Huch wird wiederum nur das herausgegriffen, was als persönliche Eigenart bei Keller wiederkehrt; dadurch entsteht wohl eine völlig lückenlose Beweisführung, aber die Voraussetzungen sind ganz willkürlich, d. h. also subjectiv. C. F. Meyer ist durchaus gesehen unter dem Gesichtspunkt, der im Eingang aufgestellt ist: Das Kunstwerk ist ein Bekenntnis, ein Aufschrei, also unter menschlichem, nicht künstlerischem, und die Möglichkeit, dass bei einem Künstler einmal das Werk aus der Form, nicht aus dem Erlebnis entstehen könnte, wird überhaupt nicht gestreift. Trotzdem dieser Gedanke sehr nahe liegt, für den unbefangenen Beobachter Meyer'schen Kunst, der sich klar macht, dass Meyer ursprünglich Historiker war und es ihn vielleicht reizte, historische Bilder in künstlerischer Form darzustellen, nicht, sich durch ein Werk von innerlichem Erleben zu befreien. Fontane wird eingeleitet mit der Betrachtung über die abnehmende Lebenskraft im Alter, Fontane damit in Gegensatz gebracht und seine duldsame, humorvolle Objectivität aus dem vorgerückten Alter, in dem er seine Romane schrieb, abgeleitet, ohne zu erwähnen, dass diese leicht ironische Objectivität (die übrigens auch aus ganz spezifisch berlinischem Skeptizismus sich ableiten kann) ihm auch früher eigen gewesen ist. (Vergleiche seine Briefe). Da operieren die Dichterbiographen offner, naiver und beginnen sogleich mit dem subjektiven Bekenntnis ihrer Stellung zum Objekt ihrer Darstellung, und der Leser kann sich danach schützen gegen solche Subjektivität. An und für sich hat diese Subjektivität ja (wenn sichere Kenntnisse

dahinterstehen) ihren Reiz, besonders für den Kenner, aber sie verlangt, wenn sie nicht Unheil anrichten, d. h. schiefe Vorstellungen und Ansichten verbreiten soll, eine Beherrschung des Stoffes von seiten des Lesers, die man gerade von dem Publikum, für das diese Sammlungen herausgegeben sind, nicht voraussetzen kann. Für diesen Zweck scheint mir die Behandlung solchen Stoffes (nämlich das Leben und Schaffen einzelner Persönlichkeiten) in historischer möglichst objektiver Darstellung als Skizze als das Richtige.

Ohmann: Ich möchte, von dieser praktischen Erwägung absehend, doch grade dem Essay das Recht der Subjektivität wahren. Die Kunst essayistischer Betrachtung liegt vor allem darin, die einzelnen Züge harmonisch zu konzentrieren, und das geht ohne Einseitigkeit nicht ab. Darin liegt aber auch ein grosser Reiz. Nichts anziehender, als zu sehen, wie sich eine Dichtergestalt im Kopf einer bedeutenden, vielleicht selbst schöpferischen Persönlichkeit abspiegelt. Das vollendete Beispiel hierfür ist Ricarda Huch „Keller". Hier fliessen die Züge des Meisters und ihre eigenen Anschauungen vom Wesen der Dichtkunst stets ineinander über.

Noren-Herzberg: Es bleibt also das Charakteristische des Essays die Form, d. h. dass unter Umständen ohne eigne wissenschaftliche Forschung etwas Neues geschaffen wird, lediglich durch die Einstellung und Gruppierung, die zu künstlerisch geschlossenem Ganzen führen muss.

Ohmann: Diese Frage nach der Form des Essays wäre überhaupt noch eingehender zu behandeln, denn das „Wie" ist hier wichtiger als das „Was". Worin beruht der formelle Zauber essayistischer Vortragsweise? Es wäre andeutend zu sagen: da beim Essay das Lesen an sich ein Genuss sein soll, so ist die künstlerische Handhabung der Sprache Voraussetzung; durch Anpassung der Sprache an das Thema werden oft intimste Stimmungswerte vermittelt (vgl. Hesse, Bocaccio; Stössl, Keller). Ebenso muss der Aufbau des Ganzen auf ästhetische Wirkung abzielen. Die wissenschaftliche Darstellung empfängt ihre Gliederung von den äusseren Einschnitten des Stoffs. Hier muss ein feines Gefühl für innere Rhythmik die Cäsuren bestimmen. Der Leser soll nicht durch positive Mitteilung Wissen bekommen, sondern auf dem Wege der Einfühlung den Stimmungsablauf, auf den der Autor abzielt, nacherleben. All dies dient dem Zweck, ein gesteigertes, ästhetisch bereichertes Interesse im Leser hervorzurufen. Dem gleichen Zweck dient ein viel angewandtes Kunstmittel: das Ausgehen von Einzelnen; der allgemeine Gedanke wird in einer, oft sehr willkürlichen anschaulichen Vorstellung versinnlicht. Es muss etwas von Sokratischer Methode im Essay sein. Die scharfe Kontrastierung der Gegensätze, der Uebergang vom Anschaulichen zum Allgemeinen vermittelt mit suggestiver Gewalt Einsichten, die bei rein diskursiver Darstellung nie so deutlich werden würden. Höhepunkte in diesem Sinn bedeuten Hofmannsthals „Unterhaltungen" und Wassermanns „Kunst der Erzählung". In der biographischen Darstellung fallen Möglichkeiten, wie sie der Dialog gibt, aus, aber dieselben Momente treten auch hier auf: geschlossenste Conzentration auf das fast sinnlich erfasste Individuum, Ausgehen von einzelnen Gedichte etc. Für beide Arten des Essays scheint mir der Satz zu gelten: stoffliche Bedeutsamkeit und Richtigkeit ist für jede Darstellung Voraussetzung, aber was den Essay in seiner Eigenart bestimmt

ist die Herrschaft der Form über den Inhalt. Von diesem Ideal sind die meisten der besprochenen Essays noch weit entfernt.

Enders: Im Ganzen kann ich mich dem Eindruck nicht verschliessen, dass die Verfasser zum grossen Teil garnicht so ernsthaft an eine bewusste Pflege des Essays als künstlerischer Darstellungsart gedacht haben. Auch die Veröffentlichung in Buchform ist ja wesentlich eine Folge praktischer Erwägungen. Gefällige Ausstattung, Knappheit der Darstellung und subjective Betrachtung, in der sowohl der behandelte Künstler wie der behandelnde Biograph charakterisiert ist, das wollen jedenfalls alle geben und das will auch ihr Publikum.

Vorsitzender: Der Hauptgrund des teilweisen Misserfolgs ist wohl darin zu suchen, dass nur der kleinste Teil dieser Essays aus innerem unwiderstehlichem Drange heraus geschrieben worden ist, dass nur verhältnismässig wenige von ihnen wirklich geschrieben werden mussten. Und die Wirkung und damit der Wert solches auf Bestellung geschriebenen Essays ist dann naturgemäss analog denen eines bestellten lyrischen Gedichts. Schliesslich aber können wir doch feststellen, dass beide Sammlungen eine an sich erfreuliche Bereicherung unserer Literatur darstellen, und dass sie auch eine Zukunft und damit eine Berechtigung haben. Wenn sich Herausgeber und Autoren darüber klar bleiben resp. werden, welche Gefahren zu vermeiden sind und welche Keime aus diesen Anfängen zu entwickeln sind, dann ist in einer solchen Essaykunst ein neuer Weg erschlossen, um Kreise für feine künstlerische und psychologische Probleme und Persönlichkeiten zu interessieren und zwischen ihnen und den besten Schaffenden ein persönliches Verhältnis anzubahnen, die sonst schwer oder garnicht an diese Dinge heranzubringen sind. Ich denke an Gottfried Keller. Wie wenige von denen, selbst die mehr von ihm als seinen Namen kennen, haben ein persönliches Verhältnis zu ihm, zumal wenn es das Unglück will, dass sie ihn zuerst aus dem Grünen Heinrich kennen lernen. Diesen Leuten kann solch ein Essay, z. B. wie der von Stössl oder Ricarda Huch, viel geben. Sie gewinnen dadurch einen Einblick in intimstes Seelenleben des Künstlers; es fallen Lichter auf Seiten seiner Persönlichkeit und seines dichterischen Schaffens, die einen persönlichen Kontakt zwischen ihnen und dem Dichter herstellen, dem der persönliche Kontakt mit seinen Werken folgt

Aus dem Mitgliederkreis.

Auf verschiedene an uns gerichtete Anfragen sehen wir uns veranlasst, an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, dass zur Teilnahme an den am ersten Samstag jeden Monats stattfindenden Sitzungen satzungsgemäss nur die ordentlichen Mitglieder berechtigt sind.

Die nach § 6 (Ziffer 3) für alle Mitglieder in Aussicht genommenen Vortrags- und Rezitationsabende, zu denen an alle Mitglieder Einladungen ergehen, werden erst im kommenden Winter ins Leben treten.

Diejenigen ausserordentlichen Mitglieder, die den Wunsch haben, später als ordentliche Mitglieder mitzuarbeiten, werden darauf aufmerksam gemacht, dass sie nach § 7 der Satzungen als Hörer — soweit der beschränkte Raum es erlaubt — auch an den Monatssitzungen teilnehmen können, wenn sie durch ein ordentliches Mitglied eingeführt werden. Es empfiehlt sich deshalb, dahingehende Wünsche direkt dem Vorsitzenden oder einem der ordentlichen Mitglieder mitzuteilen.

Verzeichnis

der vom 15. Juni bis 1. Juli aufgenommenen außerordentlichen Mitglieder.

Frau Assessor Dr. Berckemeyer, Herne i. W.
Agnes Colsmann, Langenberg
Lili David, Basel
Otto Enders, Mannheim
Albert Falkenroth, Bonn
Ewald Fettweis, cand. math., Bonn
Anton Heinrichs, cand. phil., Bonn
Frau Martha Jung, Herborn (Nassau)
Carl Kaiser, stud. phil., Berlin
E. Lagemann, Bonn
A. J. Meurin, Bonn
Dr. phil. R. Morisse, Wesel
Friedrich Parnemann, Köln
Dr. Robert Petsch, Privatdozent, Heidelberg
Dr. W. Rehse, Apotheker, Siegburg
Elisabeth Rocholl, Oberlehrerin, Kreuznach
Dr. Erich Schulz, Bibliothekar, Elberfeld
Dr. J. Schwalm, Hamburg
J. Thenée, Volksschullehrerin, Bonn

Geschäftliche Mitteilungen.

4. Sitzung der ordentlichen Mitglieder am 4. August. Über neuere Dramen: Hauptmann: „Und Pippa tanzt". Hofmannsthal: „Oedipus und die Sphinx". Mann: „Fiorenza".

Als „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn herausgegeben von Berthold Litzmann" erscheinen im ersten Halbjahr:

1. Dr. I. S. Schmitt, Friedrich Hebbels Dramatechnik.
2. Adolf Mielke: Schillers Demetrius nach seinem szenischen Aufbau und seinem tragischen Gehalt.

---

1. Jahrgang. August 1906. No. 5.

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Inhalt;

1. Der Wille zum ‚Leben als Form' im neueren Drama (Hauptmann: „Und Pippa tanzt" Hofmannsthal: „Oedipus und die Sphinx" Mann: „Fiorenza")
   a) Referat von Dr. S. Schmitt
   b) Diskussion
2. Aus dem Mitgliederkreise
3. Mitgliederverzeichnis (Fortsetzung)
4. Geschäftliche Mitteilungen

Anna v. Schmid

Anmeldungen zu ausserordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstrasse 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen ausserhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

Mitteilungen der
Literarhistorischen Gesellschaft Bonn
unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann, Bonn.

1. Jahrgang | 4. Sitzung: 21. Juli 1906 | No. 5

Der Wille zum ‚Leben als Form'*) im neueren Drama

(Hauptmann: Und Pippa tanzt. Hofmannsthal: Oedipus und die Sphinx. Thomas Mann: Fiorenza.)

Von Dr. Saladin Schmitt.

In den seltenen Menschen, die der Kosmos trug, nahm das Leben Form an. In den Königen von einsamer Majestät, in den Priestern mit dem inbrünstigen Märtyrerwillen, in den Feldherrn mit der Gebärde der Gewalt erhielt das Leben letzten Ausdruck, Form. Dabei nicht immer in Glänzenden und Geschlossenen: es gab Niedrige und Halbe von so unerhörter Ruchlosigkeit und so unerhörtem Zaudern, daß sie ihre Niedrigkeit und ihre Halbheit zum Typus erhöhten. Und damit erfüllten sie die Bedingung für eine Erhöhung des Lebens zur Form, denn wo immer ein Individuum die höchst mögliche Steigerung seiner Art darstellt, gestaltet sich das Leben als Form. Manche Individuen haben für uns bereits so rein typische Geltung erlangt, dass sie uns eher Eigenschaften darstellen denn Menschen. Wir sprechen von einer Cäsarennatur, einer machiavellistischen Wendung etc., Gemeinplätze, die wir fast leichtherziger ausstreuen als Bewertungen, und die in der Tat bereits ebenso gute Eigenschaftswörter darstellen wie ‚gewaltig' oder ‚diplomatisch', mit denen wir wenigstens den Begriff des Individuums, von dem sie abgeleitet worden sind, nicht mehr verbinden. In solchen einfachen unbedachten Fällen ist das Leben als Form bereits wieder verloren gegangen; von dem gesteigerten Lebensinhalt, den ein Name wie Cäsar oder Machiavelli an sich oder in gewählterer Verbindung darstellt, lebt dort nichts mehr. — Die Sucht, zum mindesten

* Anmerkung. Über meinen Begriff der Form vgl. auch Schmitt, Studien zur Technik der historischen Tragödie Friedrich Hebbels; Ruhfus, Dortmund.

die Sehnsucht, das Leben als Form zu leben, wohnt bewußt oder unbewußt, stärker oder schwächer in jedem Menschen. Einer einfachen Natur vermag die Teilnahme an einem feierlichen Gottesdienst, das Mitsingen irgend eines getragenen Kirchenliedes ihren bescheidenen Trieb zur Form schon zu befriedigen; sie begnügt sich noch mit Momenten, wo in der Tat ihr angewiesenes Leben sich über sich selbst erhöht, wo sie sich als Mitträger einer grossen Verehrung empfindet; stärkere und leidenschaftlichere Naturen werden nur in einem Leben von unerhört bedeutsamer Betätigung, von Herrscherschönheit und gebietendem Gestus ihrem Willen zur Form Genüge geleistet sehen. — Die Anteilnahme, die das Individuum an den Menschen, in denen sich das Leben als Form gestaltet, nimmt, ist mindestens eben so groß als der eigene Drang zum erhöhten Selbst. Das erregte Gefühl einer Masse, das beim Passieren des Herrschers in einem begeisterten Schrei Ausdruck sucht, beruht darauf (denn der Herrscher stellt der Menge ein zur Form erhöhtes Leben dar); jede Empfänglichkeit für irgend einen glänzenden erhebenden Eindruck beruht darauf. Höchsten Ausdruck findet diese Anteilnahme des Individuums an dem gesteigerten Dasein eines Menschen dort, wo ein Künstler schaffend seine Ergriffenheit davon bewältigt, wo ein Individuum das Problem, das der Mensch in seinem Drang zur Form darstellt, künstlerisch zu lösen versucht. Von je sind die Menschen, in denen sich das Leben zur Form erhöhte, lockendster Gegenstand künstlerischer Gestaltung gewesen; das Problem des großen Individuums verlangte psychologische Darstellung. Wie man Auserwählte und Anmaßende und blind Tastende sah, so schuf man das Problem der Berufung und der Usurpation und des seligen Traumlebens, so interpretierte man den Zug zum erhöhten Leben als dämonisches Fatum oder als verdichteten Willen oder als nachtwandelnde Versunkenheit. — Freude an der Gestaltung dieser Probleme schuf die Kunstwerke, denen meine Arbeit gilt. —

Drei Dramen liegen vor mir, jedes die Gabe eines Dichters auf mittlerer Schaffenshöhe, Hauptmanns „Pippa“, Hofmannsthals „Ödipus“ und Thomas Manns „Fiorenza“. Alle drei variieren dasselbe Thema: den Willen zum Leben als Form. In den verschiedensten Zeiten, den verschiedensten Lebenskreisen und von den verschiedensten Seiten erfaßt stellen sie dies Grundmotiv dar: Hofmannsthal gibt das antike Königtum den Vorwand, Mann

die Städteherrschaft der Renaissance, Hauptmann die moderne Glashütte des schlesischen Gebirges.

Das Problem in dem Ausdruck, den Hofmannsthal ihm weist, rührt an letzte Dinge. Die bezwingende Macht der Naivität könnte man es schließlich nennen; die unbefangene Macht des eigenen Schicksals führt den Vorherbestimmten trotz seines Sträubens auf einen Thron und demütigt ihm den Rivalen trotz seiner Künste zu Füssen. Wollen ist Wollen müssen; die Menschen handeln nicht mehr; es handelt für sie; sie sind die Werkzeuge irgend einer dumpfen Macht, die sich in ihnen geltend macht. „Er ist ein König und muss es leiden!“ rufen die Stimmen des Sturmwinds von Ödipus, und er selbst bekennt von dem ersten Gliede seiner Schicksalskette, von der jähzornigen Tötung des Lykos ob eines Schimpfes, den er ihm angetan: „Der Knabe war nicht schlimm; es wollte kommen.“ Er will den Herold des Laios nicht töten und tötet ihn; er will diesen selbst nicht töten und tötet ihn; er will von der Sphinx besiegt werden und überwindet sie, er will von Kreons Dolch fallen und dieser muß gegen seinen Willen ihn verschonen. — Und demgegenüber sein Partner, Kreon: er hat sein verfehltes Leben als Münze angesehen, mit dem er sein Königtum bezahlen soll, Gold und Blut hat er auf seinen Weg geschüttet und die geheimen Kräfte beschworen, aber alles gereicht ihm zum Unheil: der Magier verflucht ihn, sein Liebling opfert ihm umsonst sein Leben, die mühsam erkaufte Menge läßt ihn im Stich und ganz zuletzt, da Ödipus ihm in die Hand gegeben ist und von ihm den Tod erbittet, da lähmt, wie es heisst, „ein Etwas von innen heraus seinen Arm.“

„Ich kann ja nicht!“
(Er hebt nochmals den Dolch mit dem Schicksal ringend.)
„Was macht ihn jetzt noch stärker? Er ist nichts.“
„Mein Traum ist's, der ihn stärker macht. Mein Traum“
„Setzt mir den Fuss auf meinen Nacken!“
(Er wirft von Grausen gepackt den Dolch weg, etc.)

Das Schicksal ist die Macht dieser Tragödie (Wollen ist Wollen-Müssen), das Schicksal bestimmt dem Leben ihrer Menschen die Form: Ödipus trifft sein Königtum wie ein geworfenes Los, und Kreon der glühend Strebende bleibt unerhöht. Das Leben

als Form läßt sich nicht erzwingen, Königtum und Dienertum ist dem Menschen eingeboren: die Gruppierung König Hakon und Jarl Skule wiederholt sich. Doch liegen hohe Werte in allem aufreibenden Kampf: „Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände," kündet das Motto.

Naiv, trotz alles anstrengenden Kampfes mit seinem Schicksal, ist Hofmannsthals Ödipus. Die Charakteristik des eigenen Schicksals als einer unberechenbaren Macht im Menschen bedingt diese Naivität; wo keine Voraussetzungen mehr sind, da ist auch kein berechnendes Bemühen mehr möglich. Und dieser naive Held atmet die Schönheit des geborenen Königs. Er wird ein Schuldig-Schuldloser, ein unbewußt über Leichen und Blumen Schreitender, einer, dessen bloßes Dasein die Form des Lebens, das erhobene Leben erzwingt. Seine ererbte Majestät wird anerkannt, ohne daß er sich darum bemühen muß; wo er unter die Menge tritt, da sieht er eine Fläche ehrfürchtig gekrümmter Rücken, und ohne zu wollen spreitet der Rivale ihm den fürstlichen Mantel unter die Schritte. Das Dasein dieses Menschen ist ein Preis auf das Königtum aller Zeiten, auf die ungebrochene Königsherrlichkeit des Auserwählten, der keiner entgehen kann, dem sie vom Geschick verliehen ward. Er mag sich in ein Hirtenfell hüllen und mit entblößtem Haupt die Wildnis suchen: ein Mantel wird um seine Schultern rauschen, eine Krone auf sein Haupt fallen, und sein Weg wird eine schmale Gasse durch eine jauchzende und huldigende Menge sein. — Der Wille zum Leben als Form ist hier ein allmächtiger Schicksalswille, der sich mit blinder Gewalt im Menschen geltend macht und den Erwählten trotz seiner erhöht.

Im striktesten Gegensatz zu Hofmannsthal hat Mann das Problem des Willens zur Form gestaltet. Während bei Hofmannsthal das Individuum zum ohnmächtigen Knecht seines Schicksals wird, weist ihm Mann die Stellung eines triumphierenden Siegers über dasselbe an. Der Mensch wird hier zum bewußten Bildner und Lenker seines Geschickes; Können heißt Wollen, ließe sich antithetisch zum ‚Ödipus' der ‚Fiorenza' voranstellen. „Er war niemals stark, er lebte trotz seiner", bekennt Pierleoni vom Magnifico, und in der Schlußszene des zweiten Aktes schält sich im Dialog zwischen Fiore und Piero die Idee der Tragödie in wenigen Sätzen heraus:

Fiore: Ich will nur einem Helden gehören, Piero de'Medici.
Piero: Einem Helden? Ich bin ein Held! —
Fiore: Du bist kein Held; du bist nur stark.
Piero: Nur stark? Nur stark? Ist denn, wer stark ist, kein Held?!
Fiore: Nein. Sondern wer schwach ist, aber so glühenden Geistes, daß er sich dennoch den Kranz gewinnt, — der ist ein Held.

Zwei Schwache, aber beide mit glühendem Geist, Lorenzo und Savonarola sind denn auch die Helden des Dramas. Beide sind trotz ihrer geworden, was sie sind, — durch ihren Willen, nicht wie Ödipus durch sein Schicksal. Lorenzo, der Häßliche mit den robusten Sinnen hat sich zum Gott der Schönheit und differenzierten Genießer gemacht, Savonarola, der zitternde Schwächling, dem doch die Sinnengier nach Fiore nächtens die Glieder warf, zum Beherrscher und Beweger aller Geister, zum Fanatiker der Entsagung. Beide sind grosse Selbstbezähmer: wie sich der Magnifico bewußt zum König des Sensualismus machte, so der Prior von San Marco bewußt zum Tyrann des Spiritualismus. Zwei Parallelfiguren stehen sie sich in der letzten Szene gegenüber: „Ich bin nicht weit entfernt in meinem Herzen Euch Bruder zu heißen — —", bekennt Lorenzo dem Mönch und weiter: „Sind wir Feinde, wohlan, so sag' ich, daß wir feindliche Brüder sind." — Wir sehen: Die Schönheit und Grösse des bewußten Wollens hebt Mann gegenüber Hofmannsthals schicksalsbestimmter Naivität heraus. Seine beiden Hauptgestalten erhöhen ihr Leben mit exakter Einsicht selbst zur Form. „Der Mühelose wird nicht gross", das ist die Melodie ihres Daseins und weiterhin: „Die Hemmung ist des Willens bester Freund". Nicht das Schicksal schlägt ihnen ihr Leben vor, sie geben es selbst an. Sie sind beide in gewissem Sinne Lebenskünstler. Sie verdanken ihre Größe weniger einer Berufung als einer Berechnung. — Und nun kommt eine ganz eigentümliche Umkehr des psychologischen Problems; ein Ausblick von genialer Erfindung, gestaltet mit delikatester Paradoxie. Diese Menschen, alles andere eher als naiv, diese Kunstwerke von Menschen, diese vom unerhörtesten Willen geborene Formen des Lebens: sie repräsentieren das Mirakel der rückgewonnenen

Naivität, der gezüchteten Ursprünglichkeit. Sie haben sich so in ihr geformtes Sein hineingelebt, daß sie dort die Kindlichkeit wiedergewannen, mit deren Verlust sie ihren Aufstieg bezahlen mußten. Und sie gestehen es sich:

Lorenzo: Ihr scheltet die Unbefangenen, die nicht erkennen und schamlos sind. Schämt ihr Euch nicht, die Macht noch zu gewinnen, da ihr erkannt, wodurch Ihr sie gewinnt?

Und darauf der Prior: Ich bin erkoren. Ich darf wissen und dennoch wollen. Ihr schaut das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit.

Wie diese gewonnene Lebenshöhe im Gegensatz zu Hofmannsthal bewußt erarbeitet ist, so ist sie (wieder gegensätzlich zum Ödipus) auch durchaus ichsüchtig. Das Individuum ist hier nicht der Leidende, der die ihm vom Schicksal gewordene Lebensform notwendig als Duldender hinnehmen muß, es wird zum stolzen Wähler, dem die höchste Form des Lebens eben gut genug ist für sich. Wechselseitig locken sich Lorenzo und der Mönch dies Bekenntnis von den Lippen und vereinigen ihre Stimmen schließlich zu einem Duett der Selbsterhöhung, wo der Hörende den Redenden im voraus versteht und ihm das begonnene Wort von den Lippen nehmen und fortsetzen kann. — Ödipus kann nicht in der Menge untergehen, er versucht es, aber es gelingt ihm nicht, Savonarola und Lorenzo wollen nicht in der Menge untergehen und all ihre Sehnsucht geht dahin, möglichst erhoben über ihr zu stehen. Ödipus ist ein König, nur darum verliert er sich nicht in der Menge; Lorenzo und der Mönch verlieren sich nicht in der Menge und sind nur darum Könige; Ödipus war ein König und wurde darum ein Einsamer; die beiden Kämpfer um Florenz waren Einsame und wurden darum Könige. Die Einsamkeit als das tiefste Geheimnis ichsüchtiger Gewalt: das ist die Melodie, in der einklingend die Bekenntnisse des Magnifico und seines Gegners zusammenströmen:

Der Prior: Die Schule der Verachtung ist der Ruhm.

Lorenzo: Er ist die Würdelosigkeit der Menge! Sie sind so arm, so leer, so selbstlos selbstvergessen . .

Der Prior: So einfach, so beherrschbar . . .

Lorenzo: Nichts besseres kennen sie, als beherrscht zu sein . . .

Der Prior: Sie schreiben mir von allen Enden der Welt, sie kommen von weit her, mir den Saum zu küssen, in

alle Lüfte künden sie meine Größe . . . Hab' ich sie je gebeten darum und dank' ich ihnen jemals dafür?

Lorenzo: Es ist erstaunlich!

Der Prior: Ganz erstaunlich ist es! Seid ihr so nichtig, denkt man, in Euch selbst so müßig, daß ihr nichts Stolzeres wißt, als einem anderen zu dienen?

Lorenzo: Ganz so! Ganz so! Man traut den Augen nicht, daß sie so willig sich beugen — und ist's zufrieden.

Der Prior: Lachen möchte man ob der Gefügigkeit der Welt . . .

Lorenzo: Und lachend, lachend faßt man die Welt als williges Instrument, um darauf zu spielen . . .

Der Prior: Sich darauf zu spielen! —

Offenbarte sich bei Hofmannsthal das erhöhte Leben als ein Schicksal, das ungewollt und unerwählt dem Berufenen gegeben wird, waren Thomas Manns Renaissancemenschen bewußte Kämpfer um die Form des Daseins, so charakterisiert Hauptmanns Gestalten der instinktive Hang zum Leben als Form. Wenn ich einleitend bemerkte, in jedem Menschen stecke der Zug zum erhöhten Leben, bewußt oder unbewußt, so belegt die Pippa in mannigfachster Abstufung den naiven Willen zur Form des Daseins. Naiv wie Ödipus sind die Gestalten des Hauptmannschen Märchens und dabei Wollende wie der Magnifico und Savonarola; vom Ödipus scheidet sie, was sie mit den Renaissancefiguren gemein haben, von diesen, was an ihnen dem Ödipus gleicht. Ihr Wollen hat einen instinktiven, animalischen Zug, ganz im Gegensatz zu dem gepflegten, bewußten Wollen Lorenzos und seines Gegners; ihre Naivität ist ein Sich-Selbst-Überlassen, eine Hingabe an ihr dumpfes Streben, ohne den Versuch des Ödipus, sich zu Umwälzern ihres Schicksals zu machen. Kämpfende sind sie auch, wie der antike König, aber sie kämpfen nicht gegen ihr eigenes Geschick an wie dieser, sie kämpfen gegen andere für sich selbst; ihr Ringen hat den egoistischen Zug der Renaissancemenschen, nicht den ethischen des Ödipus: dabei sind sie aber unbewußt ichsüchtig, keine Egoisten aus Selbstzucht wie die Menschen des Quattrocento. Gemeinsames Los mit Ödipus haben sie schließlich wieder insoweit, als ihr egoistisches Ringen so wenig ihr Schicksal bezwingt wie das ethische des korinthischen Königssohnes. Über dem Handeln verschiebt sich der Zweck des Handelns; die Tat, die das Schicksal

knechten soll, belastet den Menschen, ohne ihm den gewollten Dienst zu leisten. „Was jagt der Jäger? das Tier, das er mordet, ist es nicht! Was jagt der Jäger? wer kann mir antworten?“, fragt Wann, da Pippas Leiche in seinen Armen liegt. — In dem nutzlosen aber immerwiederholten unerbittlichen Kampf um das lockende, das erhöhte Leben reibt sich das Individuum auf und beginnt ihn stets von neuem trotz des warnenden Beispiels gefallener Vorgänger. „Sie ist bereits wiederum weit von uns auf ihrer eigenen Wanderschaft! Und er, der alte, rastlose, ungeschlachte Riese wiederum hinter ihr drein,“ so sieht Wann Pippas Tod. —

Das Problem der Pippa verschiebt sich, wenn man es nicht in grossem Sinne erfaßt und versucht, der Gestalt der Pippa einen engen, verkleideten, ‚symbolischen‘ Wert beizumessen. So weit und so in tiefstem Sinne kosmisch als irgend möglich genommen, erschließt es sich ungezwungen und ohne deutelnde Vergewaltigung. „A jeder Mensch hat halt ne Sehnsucht!“, die Kinderweisheit des alten Lumpensammlers Hornig ließe sich auf das Titelblatt des Dramas setzen. Pippa, das Kind des italienischen Glasbläsers bedeutet und ist nicht etwa die ‚Schaffenskraft‘ oder gar der ‚Genius des Schaffens‘, sie ist überhaupt nichts anderes als Pippa, das halbwüchsige Mädchen Tagliazonis, die nur den Menschen, denen sie begegnet, das Lockende schlechtweg, irgend einen Reiz, irgend etwas Erstrebenswertes darstellt, in ihnen irgend ein Ergehren auslöst. Jeder, dem sie in den Weg kommt, sieht etwas anderes in ihr, Huhn etwas anderes als der Glashüttendirektor, Wann etwas anderes als Michel Hellriegel: an diesem Kind erwacht eines jeden Sehnsucht nach dem, was ihm die Form des Lebens ist. Sie hat mit ihrer älteren Schwester, Robert Brownings Pippa, den Zug gemeinsam, ohne ihr Wollen und ohne ihr Wissen den Menschen, an denen sie vorbeischreitet, zum Schicksal zu werden. Wie in ‚Pippa passes‘ das Lied der armen Arbeiterin die Krise in dem Geschick der Menschen verschiedenster Lebenskreise darstellt und es zum Guten oder zum Bösen dreht, so bestimmt Hauptmanns Pippa das Leben der kleinen Welt in der sie sich bewegt, so wird sie den Menschen derselben zur Krise, an der sich ihr Leben bricht. — Ihr verschiedenstes Leben. Man nehme den unheimlichen alten Huhn mit seinem verzweifelten Wahlspruch: „Was eener ni hat, das muß a sich nahma!“, man

nehme den Hüttendirektor mit seinem Bekenntnis: „Ich brauche immer den äußeren Reiz. Bei mir, so alt wie ich bin, muß immer wieder was Junges, Lustiges, Lebend'ges im Spiele sein," man nehme endlich Michel Hellriegels Grundsatz: „Immer wandern und an das Ziel nicht denken! Man schätzt es zu nah oder schätzt es zu weit," und man hat die Hoffnung dreier Individuen, jedes anders geartet wie das andere, begriffen. Jeder von ihnen sieht in Pippa das Leben, sein Leben, das Sichgeltendmachen, das Sichdurchsetzen; in allen Dreien erwacht an Pippa die Sehnsucht, sich das Dasein zur Form zu erhöhen.

Was Hauptmanns Gestaltung des Problems gegenüber Hofmannsthal und Thomas Mann im weiteren den persönlichen Charakter aufprägt, ist der mystische Grundton seines Werkes. Ich habe mich dagegen gesträubt, die Pippa symbolisch zu nennen; kein Einsichtiger aber wird sich wehren, sie mystisch zu nennen. Mystisch, insofern als hier ein Dichter sich unmittelbar in Verbindung gesetzt hat mit dem Kosmos, insofern als er hier mehr Erschaubares als Begreifbares gegeben hat. Symbolisch ist hier nichts, aber alles ist mystisch. Wenn das Symbol den erhöhten Begriff darstellt, den dem Begriff zuerteilten heimlichen Wert, so liegt das Reich der Mystik vor allem Begriff, vor aller scharfen diskursiven Beschneidung. Mystische Worte sind Massen vor der Erstarrung, sind Massen im Fluß, sind noch nicht Begriffe, sind deshalb auch nicht begrifflich zu verstehen, sondern müssen intuitiv erfaßt werden. Der Genießende muß Hauptmanns Pippa gegenüber in einem ähnlichen Zustand der Unmittelbarkeit und Unschuld sein wie der Schöpfer, als er sie gestaltete, dem All gegenüber war. Er muß den Geist mitbringen, mit dem er die Worte Christi oder Meister Eckharts aufnimmt. — Wie alle mystische Weisheit ist die Weisheit der ‚Pippa' zeitlos, endlos, ist ein neuer Ausdruck für vieles schon Gehörte. Dem Einfältigen, Gläubigen, der unbesorgt seinen Weg zieht, der die Hoffnung an seine Berufung vor sich her trägt und von dem Irdischen in sich nichts wissen will, fällt das Glück zu. Was an Menschheitswert in den Worten des Evangeliums „wenn ihr nicht werdet wie die Kinder . ." liegt, das klingt hier wieder. Wie ein Kind den Himmel erträumt Hellriegel sein gelobtes Land, und wie ein Kind fragt er:

— — wie weit ist's noch dahin?

Wahn: Das kommt darauf an, Michel, wie man reist.

Hellriegel: Auf praktische Weise, will ich mal sagen.

Wahn: Dann kommst Du wahrscheinlich niemals hin. Aber wenn Du mit diesem Schiffchen reist und mittels des Wunders, das Dir geworden ist, so kannst Du mit einem Mal alles erblicken, wonach Deine schmachtende Seele strebt.

Die das Unmögliche begehren, denen dazu das Wunder geworden ist, denen führt durch Wasser ein fester Weg, die finden ‚mit Hilfe des ewigen Lichtes in ihrer Brust den Weg durch das nächtliche Labyrinth', die singen das ‚triumphierende Lied von den blinden Leuten, die die große goldene Treppe nicht sehen und das Lied von den Tauben, die den Strom des Weltalls nicht fließen hören'. Abseits von den gekrönten Stirnen, die das eigene Schicksal zu ihrem Hochsitz geleitet, und von den Triumphatoren des bewußten Willens, den genialen Emporkömmlingen, die ihre Größe als Produkt ihrer Lebensarbeit ansehen müssen, nimmt das Leben ein drittes Mal Form an in den Märchenprinzen, den Königen erträumter Länder, den Trägern gebenedeiter Einfalt. —

Wir hatten schon flüchtig gehört: in drei verschiedenen Kulturböden wurzeln die verschiedenen Variationen des Themas, wie sie sich uns in Hofmannsthals, Manns und Hauptmanns Gestaltungen darbieten. In allen drei Fällen ist der Kulturhintergrund mehr als ein den Vorwurf bietender Zufall: die Modifikation, die die Grundidee, in der Darstellung der drei Dichter erleidet, ist in vielem durch das Kulturmilieu bedingt.

Wenn bei Hofmannsthal die Allmacht des Schicksals der ganzen Tragödie den spezifischen Charakter gibt, so stellt sich darin ein wesentlicher Abschnitt des Glaubensbekenntnisses einer Vorzeit dar. Der ‚Ödipus' duldet seiner Grundgestaltung nach keine andere Zeit als eine Vorzeit. An sich wäre die griechische Vorzeit noch nicht Bedingnis für ein Tragödienproblem dieser Ausgestaltung, es ließe sich die Gruppierung Ödipus-Kreon meinetwegen auch in früher germanischer Zeit wiederholen; unbedingt aber mußte eine junge Zeit zu Grunde liegen. Die naive Stellung des Individuums zur Gottheit als einer unberechenbaren allgewaltigen Macht, gegen die kein Ankämpfen etwas nützt, die ihm

ein Schicksal bestimmt, das mit blinder Duldung hingenommen werden muß, wurzelt unbedingt in einem Werdealter der Menschheit. — Muß so ein organischer Zusammenhang zwischen der Grunderfassung des Problems und einer Vorzeit als unerläßlich angenommen werden, so tritt gerade die griechische Vorzeit in der äußeren Gestaltung des Dramas zu Tage. Am wenigsten vielleicht noch in den Charakteren. Hier haben bis auf Kreon fast alle Gestalten einen zeitlosen Zug. Zeitlos natürlich innerhalb der durch die Grunderfassung des Problems bestimmten eben skizzierten Grenze. Weder Ödipus noch Jokaste noch Antiope empfinden sich mit zwingender Notwendigkeit als Griechen. Sie haben überhaupt etwas maskenhaft Unbewegtes als Charaktere an sich; nicht daß ihre Züge verwischt oder unbestimmt wären, sie sind konsequent und scharf gemeißelt, aber nicht eigentlich beweglich. Kreon dagegen ist wie der farbigste auch der nationalste Charakter des Dramas; er wurzelt als Mensch tief in den Anschauungen und Bedingnissen der Kultur seines Volkes. Die Gründe für diesen Unterschied in der Ausarbeitung der Gestalten liegen in der Individualität ihres Schöpfers. Wie sich uns Hofmannsthal bis jetzt dargestellt hat, erscheint er als ein Dramatiker der Übergänge, als ein Schilderer psychologisch differenzierter Vorgänge in psychologisch differenzierten Menschen. Dem unbestimmten, grübelnden Wesen Kreons voll heimlichen Ehrgeizes und heimlicher Verzweiflung kam das gegenüber den monumentalen Zügen, die Ödipus der Sage verdankt, zu Gute. Wo Ödipus selbst noch nicht die linearen, geraden Züge trägt wie etwa in den ausweichenden Geständnissen des ersten Aktes, ergeben sich auch für ihn Momente von gesättigter Glut, deren bezwingenden Bann die Ausbrüche des letzten Aktes, wiewohl gewaltig von Gebärde, nicht erreichen. Einförmige, gerade, lineare Größe, Monumentalität mußte unter den Händen eines Uneigentlichen wie Hofmannsthal sich blasser in der Farbe gestalten als das komplizierte Detail eines Charakters. — Lag es nicht in des Dichters Natur, das Griechentum in den Charakteren, die er geschaffen, überwiegend zu betonen, so wurde er sich selbst gerecht, wenn er die dekorativen Reize der griechischen Kultur ausschöpfte bis zum letzten Rest. Das Griechentum, wie es sich in dieser schwer gebogenen Sprache des Dichters entfaltet, ist sein eigenstes: von einem merkwürdig vorzeitlichen Charakter, in

düsteren grauen und grellen roten Farben spielend, von einer eigentümlichen nebeltrüben Atmosphäre, durch die das gleißende Gold des Diadems und das eigene Licht des Königsschwertes leuchtet. Hofmannsthal begreift wie kaum ein anderer den Reiz der Dinge und weiß ihre Schönheitswerte in so seltenen schlagenden Worten festzuhalten, daß sie ihre bezeichnende Eigentümlichkeit auch dem Hörer offenbaren. Er sieht die Dinge neu, er weiß ihnen Seiten abzugewinnen, die noch nicht betrachtet wurden und die doch nicht gesucht erscheinen, sondern als Rückkehr zu ursprünglichster Sinnlichkeit anmuten. Er setzt Farbe neben Farbe, er läßt scharf geschnittene Schatten durch seine Sprache huschen wie eine Guirlande, er kennt die raffiniertesten Reize des Tones und gibt durch all das seiner Sprache einen glitzernden Schmelz und eine dunkle Wärme, einen vollen tropfenden Fall und eine helle klingende Gewalt, wie sie von ähnlicher suggestiver, aufprägender Macht nur noch in Georges Dichtung lebt. Die Reize aller Landschaften und aller Menschen schöpft er aus: er kennt Gemächer, in die nachts die Sterne von oben scheinen, heilige Berge, um die ein steter Rauch kreist, Opfermesser, auf denen das Blut nicht trocknet, flache Schalen voll knisternden Rauchwerks; er kennt die schmalen Übergänge der Wangen eines Knaben, das knitternde Pergament alter Köpfe, den Duft der Frauenhaare und den geraden Gang königlicher Greisinnen. — Wie schildert Ödipus den heiligen Hügel?

„Wo die Gipfel rings
der Berge blühn im Licht und Nacht und Tag
auf heilgem Nacken tragen, wo aus Säulen
lebendiger Cedern göttlich der Palast
in goldnem Rauch sich hebt, wo in dem Hain
einander Abend, Nacht und Tag umschlingen . . .“

Den Dichter einen Eklektiker zu nennen ist billiger Gemeinplatz und feile Münze. Seine wählende Hand ist sicher, und wenn er zu bewußter Wirkung seinem Gebilde einen schon geprägten Wortkern einsetzt, geschieht das mit Freiheit und im Gefühle eigenen Reichtums. Eine unendliche Kluft trennt ihn, den bewußt Wählenden, von den unbewußt Kopierenden, deren Enge und Armut es charakterisiert, daß sie sich nur in überkommenen Wendungen bewegen können; die so unselbständig sind, daß wo

immer sie versuchen, selbst zu denken, sie dies unbewußt in Formen tun, die ein Anderer ihnen vorgeprägt hat.

Wie Hofmannsthals Art, das Problem zu erfassen, notwendig eine Vorzeit zum Boden bedingt, so setzt die Problemstellung Manns notwendig eine Kulturentwicklung voraus, die ihrem Zenith sich nähert. Das Individuum, das sich selbst bewußt zum Kunstwerk ausgestaltet, ist eine Erscheinung, die uns erst seit den Tagen der Hochrenaissance geläufig ist. Diese Kultur des eigenen Willens, diese extremste Ausnutzung des eigenen Wesens zu bewußtem Zweck bei vollster Einsicht in alle seelischen Vorgänge: das ist etwas, was uns die Mittagshöhe des antiken Lebens noch nicht kennen gelehrt hat. Insofern waren also die Tage der Renaissance die frühste Zeit, in der das Problem von Gestalten wie Lorenzo und Savonarola wurzeln konnte. Aber nicht allein das Problem der ‚Fiorenza' bedingt die Zeit der Hochrenaissance, die Charaktere als solche sind echte Kinder ihrer Zeit. Ein ganzes versunkenes Geschichtsbild steht in Thomas Manns Werk wieder vor uns; alles was wir mit dem Begriff der Renaissance zusammenfassen gelernt haben, taucht hier auf und gibt sich in lebendiger Gestaltung; jedes Wort atmet den Geist des Quattrocento. Um zunächst auf größere szenische Momente zu verweisen: man denke an den ersten Akt mit seinem intimen Interieur, der ruhigen Szene zwischen zweien und dreien, die so lebendig die durch Plato wiedererweckte Freude an der Dialektik an sich verkündet, man denke an die Künstlerszenen des zweiten Aktes, die die ganze Herrlichkeit und ganze Niedrigkeit des Völkchens offenbaren, man denke an den Gestus Piero de Medicis, der die edle Künstlerschaft zum Henker schickt, man denke im dritten Akt an den lärmenden Kreis, der den verkappten Novellen des Boccace Beifall jubelt. Dann die Fülle der kleineren Züge: Die Freude an den wiedergewonnenen Schriftstellern der Antike mit ihrem etwas sportmäßigen Charakter, die Beschäftigung mit Sprachen und Rhetorik, das Interesse für bildende Künste und Kunsthandwerk, die Pflege der eigenen Persönlichkeit und die Bewunderung für die fremde: all das vereinigt sich zu einem Gemälde von herausspringender Echtheit der Farbe. Man nehme so wenige kleine Züge, in denen das immense Schönheitsbedürfnis der Zeit festgehalten ist: Pico, den köstlichen Limonadenlöffel in der Hand drehend und ihn kosend bewundernd, oder die

kurze Szene des letzten Aktes zwischen Lorenzo und dem verschüchterten Pagen, der den Prior von San Marco gemeldet hat, ein Gestus von bildlicher Geltung:

Lorenzo: Tritt näher, du, wie heißt du?

Page: Ich heisse Gentile, gnädiger Herr.

Lorenzo: Gentile . . . Das ist hübsch. Geh' noch einmal bis dorthin, Gentile, und komm zurück. Ich seh dich gerne; du verstehst zu gehen. Deine Hüften sind schön. Bleib so stehen . . . Aldobrandino, merk Dir diese Linie. Nimm diesen Ring, Gentile, weil Du meinen Augen wohlgetan.

Oder kann die Lust der Zeit am Wortwitz lebendiger geoffenbart werden, als wenn Giovanni den schlagfertigen Mund mit einem Dukaten belohnt, oder die gesellschaftliche Bildung glücklicher, als wenn es von dem jungen Mediceer, da sein Freund um eine Erfrischung gebeten, mit einer Wendung, die Conrad Ferd. Meyer angehören könnte, heißt: „Der Kardinal geht, indem er den Polizian zu bleiben bedeutet, in gefälliger Eile zur Tür und erteilt selbst nach außen den Befehl."? —

Die verlockenden dekorativen Reize der Renaissance konnte sich Mann so wenig versagen wie Hofmannsthal die seiner Antike. Dabei hat er nicht Hofmannthals Art des dekorativen Schauens, sondern eine ruhigere sachlichere Art. Sein Auge reagiert nicht auf die köstlichen Seltenheiten, die dem Oesterreicher die Dinge wertvoll machen, er gibt die Dinge um ihrer selbst willen, möglichst einfach und treffend. Wenn bei Hofmannsthal die unerhörte Neuheit überrascht, mit denen er die Dinge darstellt, so fällt bei Mann fast niemals ein unbekanntes Wort, frappiert fast nie eine kühne Verbindung. Seine Mittel sind weit einfacher wie die des Oesterreichers, daher seine Wirkung weit ruhiger. Nichts trägt den Unterschied der beiden Dichter deutlicher vor Augen, als wenn man etwa die dekorativen Reize einer Renaissancedichtung Hofmannsthals — vielleicht von „Gestern" oder der „Frau im Fenster" — mit denen der „Fiorenza" vergleicht: nichts von dem reichen phantastischen Zug des Oesterreichers, nichts von dessen kostbar verbrämter Sprache, nur klare kühle Sachlichkeit. Bei aller Einfachheit der Mittel mitunter von hoher Anschaulichkeit. Man beachte etwa, wie das Auftreten der verschiedenen Personen festgehalten ist, vielleicht Picos oder

Pieros, namentlich aber Fiores. (Seite 53.) Die Vision einer Gestalt von Ghirlandajo ist vollkommen.

Ebenso innig wie Hofmannsthals Ödipus und Manns Fiorenza ist Hauptmanns Pippa mit ihrem Milieu verbunden. Der instinktive Hang, der seine Menschen kennzeichnet und der mystische Grundton, auf den sein Werk gestimmt ist: Beides kann nur in den Höhen einer so abgeschlossenen Natur wurzeln wie sie etwa in unserer Zeit das schlesische Gebirge darstellt. In solcher Umgebung bewahrt sich das Individuum einen starken Zug zum Triebleben einerseits, und andererseits eine mystische Vertrautheit mit hellen und dunkeln Gewalten der Natur und der eigenen Seele. Nur solchem Boden können die naiv-Wollenden entsprießen. — Doch noch in weiterem Betracht hat der Dichter seinen Märchengrund ausgenutzt. Nicht nur als Träger des Problems, sondern auch als Menschen läßt er seine Gestalten in dem gewählten Boden wurzeln. Er legt seiner Dichtung ein Handwerk zu Grunde, dem an phantastischem Reiz kaum ein zweites gleicht, die Glasbläserkunst. Wieder ist es wie in der „Versunkenen Glocke" ein Handwerk, das künstlerisch-bildnerische Arbeit in sich einschließt. Die sengende Weißglut des Glaßflusses in dem schwarz berußten Glasblaseofen, die aufschwellende regenbogenfarbige Kugel am Pfeifenrohr, dabei die Freiheit eigener Gestaltung, der offene Spielplatz fruchtbarer Erfindungsgabe: all das muß den Meistern und Ausübenden dieser Kunst einen Hang zu gesteigerter Phantastik und zu kämpfendem Ehrgeiz verleihen. Es ist eigentlich kein Wunder, wenn sie in der weißen Flamme des Glasofens ein elementarisches Wesen vermuten, sie, die mit Hilfe dieses Wesens das Wunder eigener Gestaltung in hundert Fällen Tag für Tag erlebt haben. Und es ist wieder kein Wunder, wenn sie sich die Sage raunen, die leichte flüchtige Pippa stamme aus dem Glasofen, der seit sie ihn verlassen, erkaltet ist, und sie mit dem Lebensfunken zusammenwerfen, der die graue Asche wieder zu weißer Flamme werden lassen soll.

Wie die Glasbläser wurzeln auch die übrigen Gestalten des Märchens im Boden des schlesischen Gebirges. Eine Persönlichkeit von der Überlegenheit und dem verzeihenden Menschenverständnis des alten Wann mußte ihre letzte Reife in einer Hochgebirgshütte zwischen Kugelblitzen und Lawinen erhalten;

6728324

ein Mensch, wie der Direktor, mit der Sucht nach dem äußeren Reiz muß schon in eine so weltentrückte Gegend verschlagen werden, wie sie das schlesische Gebirge darstellt, um in Pippa, dem halbwüchsigen Kind, etwas Lockendes zu finden.

Ist der Hintergrund seines Dramas dem Dichter für die Grunderfassung seines Problems und die Anlage seiner Charaktere gleich bedeutsam, so bestimmt er andererseits auch das äußere Kolorit seines Werkes. Die Reize des winterlichen Hochgebirgslebens offenbaren sich in einer Serie von Bildern, von denen eines das andere durch satte Farbenglut und genialen Auftrag übertrifft. Gleich der ganze Eröffnungsakt: Die Spieler mit dem alten Italiener, der ‚sehr verwogen' aussieht, Pippas Tanz mit Huhn zu dem Occarinaspiel des kropfigen Bläsers, der Streit der Spieler, gleich darauf die leere Hütte und draußen der Todesschrei Tagliazonis: das ist alles von einer Wärme und Schönheit, wie sie nur Berufenen geschenkt wird. Oder man nehme im dritten und vierten Akt die Rettung Michels und Pippas, Michels Traum, der aus Pippas tönendem Glase steigt, den Kampf Wanns mit Huhn, Pippas Todestanz, Michel in seiner seligen Blindheit: kein leerer Fleck und keine hohle Strecke, getreulichste Ausführung selbst bis ins zarte Detail. —

Als Dramen hatten die drei Dichter, die uns heute beschäftigen, den Willen zum Leben als Form gestaltet, und wie sich ihre verschiedenen Individualitäten in der verschiedenen Grunderfassung des Problems, in der eigentümlichen Behandlung des Kulturmilieus nach seinem organischen Zusammenhang mit dem Problem, nach seiner Bedeutsamkeit für die Charaktere, nach seiner Ausnutzung in der äußeren dekorativen und bildlichen Gestaltung ausdrückten, so stellen sie sich auch in der verschiedenen dramatischen Behandlung als verschieden geartet dar. Hofmannsthal und Hauptmann sind hier am ehesten in Parallele zu setzen: sie verkörpern in reinstem Ausdruck zwei extreme Enden dramatischer Gestaltung; Hofmannsthal hat die Macht und die Konsequenz der Dialektik, Hauptmann die Macht und die Konsequenz der Charakteristik. Wenn ich zur Verdeutlichung zwei unserer Klassiker nach den hier zu Grunde liegenden Gesetzen gruppieren soll, so wäre Schiller der Dialektiker par excellence, Shakespeare der Charakteristiker κατ' ἐξοχήν. Schiller erreicht seine dramatischen Wirkungen aus der Dialektik

heraus, Shakespeare aus der Charakteristik. Untersucht man eine Szene Schillers mit einer Hochsteigerung, etwa die Carlos-Eboli-Szene oder die Szene zwischen Marquis Posa und König Philipp im 3. Akt nach technischen Gesichtspunkten, so findet man, daß sich die Wirkung dieser Szenen auf die Gabe glanzvoller Dialektik gründet, daß für ihre dramatische Gestaltung, für ihren Aufbau rhetorische Gesichtspunkte maßgebend waren; solche Szenen sind aus der Rede heraus konstruiert. Hält man zum Unterschied eine sich steigernde Szene Shakespeares daneben, etwa die Verleumdungsszene aus Othello, so ergibt sich eine dramatische Gestaltung, die in der Charakteristik wurzelt, für die, während für Schillers Technik rhetorische Gesichtspunkte maßgebend sind, nunmehr psychologische Gesichtspunkte richtungweisend erscheinen. Shakespeare hat die Gabe dramatischer Konzeption aus dem Charakter, nicht wie Schiller aus der Rede. — In unserem vorliegenden Falle vertritt Hofmannsthal die Gestaltung aus der Dialektik heraus, Hauptmann die aus der Charakteristik. Die Art des Dialektikers kennzeichnet sich im Stil durch eine gleichmäßige Einheitlichkeit, in der Tatsachenvermittlung, durch eine grandiose Kunst der Aussparung und Variation; die Art des Charakteristikers durch eine gewisse Sprunghaftigkeit der Sprache und eine anscheinende Sorglosigkeit der Tatsachenvermittelung in drängender Fülle. Gewiß kennt auch der Dialektiker zaudernde Momente in der Szenenführung, Umstellung und Vorwegnahme von Tatsachen, geschickte Auflösung erregter Spannung, aber all das wurzelt bei ihm in der Kunst, sein Thema zu variieren, in der rhetorischen Kunst, es hin und her zu wenden und von allen Seiten zu beleuchten. Bei dem Charakteristiker dagegen ist die Unregelmäßigkeit und Sprunghaftigkeit seiner Art nichts anderes als das zuckende Blut seiner Individuen, das ihnen bald hoch und heiß in den Hals schießt, bald gedämpft und ruhig zurückflutet. — An einem Drama wie der Ödipus ließen sich Zug für Zug die eben gekennzeichneten Eigenheiten des dramatischen Dialektikers nachweisen. Im ganzen betrachtet fällt zunächst die einheitliche Sprache des Werkes von dieser grossen, ruhig flutenden Schönheit und eine unerhörte Kunst der aussparenden Tatsachenvermittlung ins Auge. Wenn man bedenkt, daß schließlich der größte Teil des ersten und des zweiten Aktes nichts anderes ist als Klarlegung der

Vergangenheit, im ersten Akt von seiten Ödipus', im zweiten von seiten Jokastens und Kreons, so erstaunt man ob der Fähigkeit, die Tatsachen in lebhafter Wechselrede zu variieren, sodaß sie als solche gar nicht mehr gehört werden. Verfolgt man dann im einzelnen die Mittel dieser Kunst, so ergeben sich eben jene schon geschilderten Kunstgriffe entwickeltester Rhetorik, jene Vorwegnahme einer Tatsache, die eine nachgeschickte Erklärung verlangt, jene Mißverständnisse, die aufzulösen sind, jene Widersprüche, die eine immer gesteigertere Versicherung bedingen usw. Auch in den Szenen des II. und III. Aktes, die ein eigentliches Geschehen enthalten, namentlich in den Schlußszenen des zweiten und dritten Aktes, die unter der erregten Anteilnahme des Volkes sich zu wogender Höhe emporkämpfen, gründen sich die erzielten Wirkungen auf eine rednerische Begabung in höchster Verdichtung. Hier könnte man fast ein regelmäßig aufgebautes akustisches An- und Abschwellen nachweisen, dem durch das wuchtende Echo des Chores noch höchster Nachdruck verliehen wird. Nehme man etwa die Schlußszene Ödipus' und Jokastens. Vom Ruhepunkt langsam aufsteigend schwillt sie in mehreren Phasen zu trunkener Höhe und jedesmal, wenn sie den Gipfelpunkt begeisterter Steigerung erreicht hat, hallt der Akkord in orkanartig anschwellendem Echo der immer näher rückenden Volksmenge wieder.

Wie der Ödipus ein Musterbeispiel dialektisch-dramatischen Schaffens darstellt, so bietet Pippa die Belege zu den Eigenschaften, die dem dramatischen Charakteristiker eigentümlich sind. Sie hat jene eigentümlich unantastbare Fülle, die von Anfang an vorhanden ist und die man nicht beobachten kann, wie sie sich aufhäuft; man kann nicht sagen, hier setzt dieses Motiv ein, hier jenes, oder gar auf dieser oder jener Strecke wird dieses oder jenes Motiv verfolgt: sie hat das Bestrickende und Sorglose der Fülle. Alle Motive spielen durcheinander, ohne sich darum in der Wirkung zu beeinträchtigen oder abzuschwächen. Nehme man den ersten Akt: Der Direktor, der alte Huhn, Michel Hellriegel, Pippa, die Spieler, der Wirt, die Kellnerin: alle bewegen sich nebeneinander und durcheinander mit einer Ungezwungenheit, der man sich in vertrauender Sicherheit überläßt. Forscht man im einzelnen nach dem Grunde dieser sorglosen Beweglichkeit, so kann man nur auf die enorme Zuverlässigkeit

der Charakterisierungsgabe des Dichters verweisen und auf die durchaus im Psychologischen wurzelnde Art seiner Arbeit: die Charaktere stehen in solcher Abgeschlossenheit und Rundung vor ihm, daß sie, wo er sie auch anpackt, wie lebende Muskeln in seiner Hand zucken. — Dabei hat Pippa die völlige Gegenwart alles Geschehens vor Ödipus voraus. Der Dramatiker kann sich, fast ohne durch Vorgeschichte belastet zu sein, bewegen: so erhält sein Gebilde den Reiz unmittelbarer Gegenständlichkeit. Was sich vor unseren Augen löst, hat sich auch erst vor unseren Augen geknüpft. Die langen Schatten dunkler und komplizierter Vorfabel, die den ersten Akten des ‚Ödipus' Ton und Farbe geben, weichen hier einer hellen, gaukelnden Gegenwart.

Thomas Mann neben dem Dialektiker Hofmannstal und dem Charakteristiker Hauptmann als dramatischen Dichter einzuordnen, erfordert Vorsicht. Zu keinem der beiden Extreme paßt er ohne Zwang. Auf den ersten Blick möchte man ihn einen Charakteristiker nennen, doch weisen gerade die Szenen bei ihm, die ausgesprochen dramatisch anmuten, etwa die Szene zwischen Piero und Fiore oder zwischen Lorenzo und Savonarola von den Steigerungspunkten aus einen direkt dialektischen Zug auf. Das refrainartige „Ich will nur einem Helden gehören, Piero de Medici", an dem sich die ganze Steigerung der erstgenannten Szene vollzieht, gemahnt an Gesetze der Rhetorik namentlich aber jene im Anfang des Referates gegebene Dialogstelle der Szene zwischen Lorenzo und dem Ferraresen, wo eigentlich nur noch eine Stimme klingt, in die sich beide teilen. Nach den Gesichtspunkten der Rhetorik oder Charakteristik gewinnt also der Dichter keine scharfe Physiognomie. Nach welchen denn? — Betrachtet man die Fiorenza als Ganzes, so offenbart sich darin, obwohl Thomas Mann sein Werk nicht als Drama bezeichnet, eine Kunst dramatischen Aufbaus von höchster architektonischer Gleichheit und Schönheit. Und von diesem Punkt aus muß des Dichters Werk erfaßt werden, wenn man es auf seine dramatischen Werte untersucht. Wie Hofmannsthal spezifisch Dialektiker, Hauptmann spezifisch Charakteristiker ist, so ist Mann der Architekt par excellence. Bei ihm resultieren große dramatische Wirkungen aus einer peinlichen Vertrautheit mit den Gesetzen dramatischer Baukunst; Mann gestaltet als Architekt dramatisch. So kommt es auch

daß wir die Fiorenza als Ganzes unbedingt als Drama empfinden, obwohl im einzelnen bei allem Schönheitswert so vieles unstraff und undramatisch erscheint; die Fiorenza ist eben als Ganzes, als Bauwerk, dramatisch gestaltet. Schon eine oberflächliche Musterung lehrt das. Den Gipfelpunkt des ganzen Werkes stellt die gewaltige letzte Szene zwischen Lorenzo und Savonarola dar. Und nun ist es interessant zu beobachten, wie auf diese Szene hin das ganze Werk als Drama empfunden und komponiert ist. Ganz allmählich rücken sich die beiden grossen Gestalten näher. Zwei Akte hindurch spielen sie nur im Dialog der anderen eine Rolle und doch erhalten alle Figuren in ihrer Schicksalsabhängigkeit von einer oder der anderen Hauptperson Physiognomie und Gebärde. Man beachte, wie allmählich anwachsend die Gestalt des Ferraresen immer drohender heraustritt: erst Fiores Beschimpfung, dann Aldobrandinos Mißhandlung, die Aufständischen in Florenz nach Cambis Bericht, Ognibene über Lorenzos Hand schluchzend zusammenbrechend ob Botticellis Wandlung und endlich nach letzter Ablenkung durch die Novelle des Leone die Meldung seiner Ankunft.

Dabei regiert neben der steigernden Handlung jene ‚Steigerung im Stil' das Werk, die Hebbel nicht müde wurde, zu verlangen, jene Abtönung der einzelnen Akte dem Ton und der Farbe nach, die Bedingnis für die steigende Wirkung der Tragödie ist. Im ersten Akt, wie gedämpft, wie harmlos werden da alle Vorgänge gesehen, wie unbedeckt ist die Perspektive dieses Aktes, wie hell seine Farbe. Die Warnungen Poligianos sind Scherze für Pico und Giovanni. — Gemischtes Licht beherrscht bereits den zweiten Akt. Unter den Künstlern hat sich die Selbstzergrübelung eingeschlichen; leidenschaftlich fordert Fiore den Tod des Priors, Leidenschaft regiert die Szenen Pieros mit Giovanni und Fiore. — Dunkel und trüb erscheint die Grundstimmung des Schlußaktes, wo alles schwer und unerbittlich genommen scheint: Lorenzo mit seinem Arzt und Ficino, sein Abschied von den Söhnen, die ihn nicht verstehen, die Stimme Cambis aus dem aufrührerischen Florenz, endlich der Ferrarese selbst. — Auch in dieser Abwägung von Ton und Farbe offenbart sich das architektonische Gefühl Manns, der am Sockel ausspart, was er am Giebel verschwendet

Hiermit sei diese Darstellung beschlossen. Der vorgewiesene

Raum verwehrte es, in detaillierterer Ausführung die künstlerischen Werte der behandelten drei Dramen herauszuarbeiten. Nur ein Hauptmotiv herauszulösen und in seiner Gestaltung zu beleuchten war angestrebtes Ziel des Weges, den ich einschlug. Daß neben ihm noch viele andere Wege dieses Ziel zu erreichen vermögen, sei lächelnd bestätigt.

Diskussion.

Vorsitzender: Die willkürliche Einstellung der drei so grundverschiedenen Dramen unter einen einheitlichen Gesichtspunkt kann grundsätzlich Bedenken und Widerspruch hervorrufen, aber wenn, wie in diesem Falle, die Willkür zu solchen Resultaten führt, so ist sie willkommen. Denn die naheliegende Gefahr, daß den einzelnen Werken um des einheitlichen Gesichtspunktes willen Gewalt angetan werde, ist in diesem Falle geschickt und fein vermieden. Das darf uns aber nicht blind machen gegen das an sich Bedenkliche einer derartigen willkürlichen Zusammenstellung heterogener Dramen unter einen Gesichtspunkt, und für die Zukunft wird bei der Formulierung der Themata auf diesen Punkt besonders zu achten sein.

Dr. Schmitt: Ich habe zuerst die drei Dramen einzeln analysiert, doch schien mir das wenig fruchtreich und persönlich; dann ging mir nachträglich die tiefe Einheit, unter der sie erfaßt werden können, auf, und ich sah in dem, was von dem gewählten Gesichtspunkt aus sich ergab, das für mich Bedeutsame und Neue; den Weg abhandelnder Analysen wollte ich nicht gehen.

Ohmann: Die Klarheit und Konsequenz, mit der der vom Vortragenden gewählte Standpunkt durchgeführt ist, windet dem Widerspruch die Waffen aus der Hand, aber ich kann doch meine sachlichen Bedenken gegen die gegebene Auffassung nicht unterdrücken. Lassen sich diese drei Dramen überhaupt unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt bringen? sind sie wirklich charakteristische Ausgestaltungen einer einheitlichen Grundrichtung? Der Wille zur Form wird als das ihnen Gemeinsame hingestellt; sollte das nicht mehr der Wille zur Formel beim Referenten sein? Die Formulierung des Themas scheint mir zunächst im Hinblick auf die "Fiorenza" gegeben zu sein und dadurch ist für mein Gefühl vor allem "Oedipus und die Sphinx" in falsche Beleuchtung gebracht. Thomas Manns Renaissancemenschen heben sich wirklich empor in die klaren Höhen reinen Menschentums, in denen sich jeder Zug der individuellen Erscheinung zu freier, gestalteter Schönheit verklärt. Der Dichter des Oedipus aber steigt herab zu den Tiefen des Mystischen, wo das gestaltete Einzelwesen untergeht in dem Strom des

allgemeinen Lebens. Seine Menschen leben garnicht in ihrer äußern Erscheinung, sondern in dem Unsagbaren, was dahinter liegt; in dem Wallen ihres Blutes, dessen Puls zugleich der Herzschlag alles Lebendigen ist. Es ist Schopenhauerisch der Urwille, also grade das Ungestaltete, der sinnlichen Anschauung Unerreichte, und darum kann man hier nicht vom Willen zur Form reden.

Dr. Schmitt: Weil Sie mit Schopenhauerschen Begriffen meine Ausführungen messen. Mir ist Wille zur Form nichts anderes als bewußter oder unbewußter Drang zur Erhöhung des Lebens; in solchem Betracht ordnet sich mir auch der Oedipus ein.

Steinert: Es wurde ja auch im Referat grade betont, dass im Oedipus der Wille zur Form nicht bewußtes Wollen ist, sondern das Walten des Schicksals: "Es will in mir".

Ohmann: Das ist aber das Gegenteil von freier Lebensgestaltung d. h. von Willen zur Form. Das Schicksal, dessen dunkle Macht die Seele unbewußt treibt, ist nichts, was den Menschen erhöht. Wenn vom Leben als Form geredet wird, so kann ich als Unbefangener darunter nur verstehen: Die Menschen sind erfüllt von dem Streben, das Leben bewußt zu gestalten, alle Möglichkeiten, die in ihnen ruhen, zum vollendeten Ausdruck zu bringen. Das gilt in vollem Sinne von den Helden der Fiorenza; hier lebt der Wille zur Form in jeder Geste. Sie streben durchaus danach, ihre individuelle Persönlichkeit zum Typus zu erheben, ihr Leben zu bilden, wie der Künstler den Marmor. Dies Drama unter dem Gesichtspunkt der Form zu betrachten, heißt, es aus seinem Schwerpunkt heraus erfassen. Aber wenn man den Aufbau des Oedipus als die Verwirklichung des Willens zur Form betrachtet, so ist damit das entscheidende Moment, durch das die dramatische Bewegung ihren Impuls erhält, garnicht berührt. Das liegt, so zu sagen, in dem Lebensgefühl der Handelnden, unabhängig von der besonderen Form desselben. Hofmannsthals Menschen sehen sich der Notwendigkeit unterworfen, ihr Leben gestalten zu lassen, es dahinfliesen zu lassen im Strom eines vom formenden Willen freien Lebens. Und das Schicksal wieder, das über ihnen waltet, ist nicht mit hellen Griechenaugen gesehen, sondern ein dunkles, mit Worten garnicht bestimmbares. Form ist Freiheit, individuelle Geschlossenheit, aber Hofmannsthals Menschen sind unfrei, stets verwoben in einen grösseren Zusammenhang. Das Leben als Form ist das ästhetisch gestaltete Leben, wie in den Renaissancemenschen. Aber das Leben, das im Oedipus sich offenbart, wurzelt im Metaphysischen.

Dr. Schmitt: Sie mißverstehen durchaus meinen Begriff der Form. Sie stellen den Gegensatz Form und Inhalt auf, bauen darauf Ihre Polemik und weisen von diesem Standpunkt aus den Oedipus aus dem Rahmen meiner Erörterung. Mein Begriff der Form aber ist etwas ganz anderes, und wenn man die Berechtigung der Eingliederung des Oedipus unter meinen Haupttitel prüft oder angreift, so muß man zum Mindesten diesen Titel, nämlich den Willen zur Form, so fassen, wie ich das tue. Andernfalls ergibt sich jene billige Art gesuchter Kritik, die den Begriffen des Referenten falsche, willkürliche Deutungen unterschiebt und den Zusammenstoß dieser Deutungen dann verurteilt; damit wird

im Grunde genommen nur etwas gerichtet, was vom Kritiker in unhaltbarer Schiefheit erst aufgebaut wurde und nicht etwa die Meinung des Referenten selbst.

Die weitere Diskussion über diesen Punkt ergab folgendes:

Beide Anschauungen stimmen darin überein, daß Hofmannsthal den von außen wirkenden Schicksalswillen der antiken Tragödie in einen im Innern des Menschen wirkenden Drang umwandelt. Ohmann aber sieht diesen Drang als einen ganz allgemein, im Individuum Oedipus ebenso wie im gesamten Weltall wirkenden, etwa als kosmischen Lebenstrieb oder dergl. und die Begebenheiten im Drama „Oedipus und die Sphinx" sind ihm eine überlieferte Folge von Tatsachen, die gleichsam nur die Bühne bilden, auf der sich das innre Leben des Helden abspielt, und dies innere Leben geht seinen Weg ganz unabhängig von der zufälligen äusseren Form, in der das Individuum in die Erscheinung tritt (d. i unabhängig, ob in Königs- oder Knechtsgestalt). Für Ohmann besteht das Drama darin, dass ein Mensch (Oedipus) durch die innere Eigenart seines Seins mit unfaßbarem Zwang in ein — gegebenes — Verhängnis eilt.

Schmitt dagegen faßt den im Individuum Oedipus wirkenden Drang als einen ganz individuellen, nämlich: König zu werden. Und durch diese Voraussetzung ergibt sich ihm eine innere Notwendigkeit auch für die bekannte äußere Entwicklung des Dramas: Der in Oedipus lebende Drang, das latent in ihm vorhandene Ideal „Königtum" zu verwirklichen führt ihn unter folgerichtiger Verkettung der Umstände zur Erfüllung (er wird König von Theben) zugleich auch dem Verhängnis zu (er wird der Gatte seiner Mutter). Für Schmitt besteht das Drama darin, daß der Wille zum Leben in einem Menschen (Oedipus) nach einer bestimmten Form der Erfüllung strebt (Königtum) und sie erreicht. Und bei dieser Auffassung konnte er allerdings das Drama einordnen unter den Gesichtspunkt: Wille zum Leben als Form. Während Ohmann, der die äussere Entwicklung des Dramas als etwas Gegebenes und den in Oedipus wirkenden Drang nur als einen ganz allgemeinen, kosmischen ansieht, der, ohne einem bestimmten Ziel zuzustreben, bei den von außen gegebenen Tatsachen den Oedipus dem Verhängnis zutreiben muß, die Einordnung des Dramas unter den Gesichtspunkt des bewußten oder unbewußten Willens zu irgend einer Lebensform durchaus ablehnen muß.

Dr. Schmitt: Ich gebe zu, daß diese Scheidung einen Unterschied darstellt, bestreite aber, daß man, selbst wenn man auf Ohmanns Standpunkt steht, meine Ausführungen in sich auseinanderfallend finden muss. Dies kann man nur, wenn man die Voraussetzungen meiner Arbeit willkürlich außer Acht läßt.

Dr. Rick bringt Einzelbemerkungen zu „Oedipus und die Sphinx": Die Kritik hat Hofmannsthals Stoffwahl bemängelt. Demgegenüber verdient wiederholt betont zu werden, welche Vorbedingungen die Neuaufnahme eines mehrfach bewältigten Stoffes über bloß äusserliche Erneuerung erheben: Ver-

tiefung der Charakterlinien, Ausbeutung der Motive nach neuer Psychologie, die Abgründe aufdeckt, an denen naivere Zeitalter achtlos vorübergingen, und die kulturell unmöglich gewordene Begründungen ausschaltet, endlich neue, bedeutende Lösung entscheiden über das Daseinsrecht. So trifft es bei Goethes Iphigenie zu. So hat niemand Gerhard Hauptmann das Recht auf den Armen Heinrich bestritten. Grade mit diesem Hauptmannschen Drama steht der Oedipus auf einer Linie. Der Unterschied liegt im Grade der Durchsichtigkeit der Ideenunterlage. Hauptmann: Ins innre Siechtum fällt ein Strahl göttlicher Energie zum Leben, reinigend und siegreich umgestaltend. Hofmannsthals Idee ist in den Versen beschlossen:

> Du, ich, nicht blind! — was sagst Du — nein, nicht blind!
> Sehend wir beide! Du kein Gott, und ich,
> Du Knabe, keine Göttin! Knabe, Knabe,
> arm sind sie gegen uns, die Götter, die
> nicht sterben können -- arm!

Wir können sterben — wir können in gewaltiger Willensabkehr ein Sein, das unerträglich auf uns lastete, von uns schütteln und zu einem neuen die Lebenskraft in uns entfachen, und wären wir mit den furchtbarsten Banden an das alte Sein geschlossen. Das Verhältnis von Mutter und Sohn, über das hinweg Jokaste und Oedipus, wenn auch unwissend, sich vereinen, steht andeutend für das äußerste Maß felsenharter Hemmnisse, die „des Herzens Woge — der irgendwie tätige Wille zur Form — überschäumen" kann.

Zu den vom Referenten offengelassenen Einzelfragen der Technik könnten etwa folgende Anregungen dienlich sein: Die Umschmelzung der Motive tritt am bedeutendsten in Kreon, dann in Jokaste hervor, deren erzwungene Kinderlosigkeit und Freudlosigkeit des Lebens an der Seite eines aus Orakelgläubigkeit entarteten Gatten nicht in allen Wirkungen ausgekauft ist. Das Motiv der aus nichts Tatsächlichem, lediglich aus Vorstellungen und ahnenden Empfindungen hergeleiteten Hemmnisse, das schon im Referat belegt ist, tritt zuweilen mit fast Maeterlinckscher Kunst, Zerronnen-Ungreifbares sinnlich greifbar zu machen, auf: „Ich fühl' ihn nah'n, aus einem Walde windet er sich los . . . . . Ich hör' ein Rauschen" (Antiope); noch deutlicher an den Schluss des „Eindringlings" von Maeterlinck erinnernd: "Laios, mein Mann, wo bist du denn? Ich kann dich ja nicht finden, nicht hier in meiner Brust und nicht im Haus; ich kann den Klang von deiner Stimme nicht mehr finden" (Jokaste). Hinzuweisen wäre auf die konventionelle Einführung des Magiers, der fast den Dienst einer Confidente tut, und dessen Abgang man als vom Dichter herbeigeführt empfindet. Hinzuweisen mit Übergehung von vielem Sonstigen auf die Mauerschau in der Schlußszene, die grade an dieser Stelle zu unerhört wuchtiger und bedeutender Wirkung sich erhebt: seit Robert Guiscard und Penthesilea ist keine solch erstaunlich aufhöhende Stufenfolge des Geschauten erreicht worden.

Noren-Herzberg: Ich möchte anknüpfen an die Ausführungen des Referenten über die Mystik Hauptmanns und darauf hinweisen, daß es mir als bedeutungsvoll, in die Zukunft weisend erscheint, daß Hauptmann inneres, noch nicht in Begriffe gefaßtes Bewußtsein zum Gegenstand der Dichtung

nimmt. Alle Gestalten in der Pippa sind für mich wundervoll lebendige Bilder von bestimmten, mehr gefühlsmässig als durch die Erkenntnis erworbenen Erfahrungen des Lebens, und wie mir erscheint deutschen Lebens. Pippa: Erfüllung deutscher Sehnsucht, die immer nach dem Süden weist. Huhn: unkultivierter sinnlicher Trieb, den der Deutsche sich immer als verderbenbringend, als „das Böse" schlechthin, vorstellt. Wann: die durch Wissen und ethisches Wollen veredelte, warme, alles verstehende Menschlichkeit, Verkörperung dessen, was der Deutsche unter „gut" schlechthin versteht, nämlich Weisheit, Güte und Kraft, aber nicht als angeborene, sondern in stetem Kampf mit der eigenen Natur errungene Harmonie, der in diesem Kampf die Jugend vergangen ist. (Der Romane stellt sich — allgemein aufgefasst, — Güte und Schönheit und Jugend als identisch vor). Der Hüttendirektor: das deutsche Nützlichkeitsprinzip, der deutsche Philister, der sentimental wird, wenn die Sinne sich regen, und brutal, wenn ihm unpraktischer Idealismus dabei die Wege kreuzt; und schließlich Michel Hellriegel: diese wundervolle Verkörperung des deutschen Idealismus, deutschen Gemüts, der in völlig naivem, Wunder vollbringendem Glauben an die Erfüllung seiner Sehnsucht herumgeht, so daß die Erfüllung, als sie ihm wird, ihm wie selbstverständlich erscheint, und er sie unbewußt verliert, wie er sie gewann, und doch eigentlich nicht verliert, weil sie Eigentum seiner Phantasie bleibt. Das deutsche Gemüt, daß in seiner Reinheit und gläubigen Naivität das Ideal — die Erfüllung seiner Sehnsucht — umschlossen hält, ohne es selbst zu wissen und das deshalb einen positiven Gewinn, einen körperlichen Nutzen aus der Erfüllung nie ziehen kann. Alle diese Gestalten sind in der Fülle der Widersprüche gegeben, wie sie der deutsche Charakter in seinen vielen Spielarten zeigt, und wie sie nie in didaktischer Analyse, nur im dichterischen Bilde sich restlos darstellen lassen. Nur ein paar Beispiele. Bescheidenheit, ja in seiner Demütigkeit gradezu verletzender Mangel an Selbstgefühl: Michels Haltung bei seiner Ankunft in der Waldschenke; dagegen in entgegengesetzter Richtung ebenso übertriebene Anmaßung: Michel bei der Ankunft in Wanns Berghütte. Weltfremde Träumerei: Michel gibt den letzten Taler für die Occarina. Und hellsehendste Erkenntnis der Triebe und Beweggründe für die Handlungen Fremder: Michels Abwehr des Direktors, der mit Pippa spielt. Was in abhandelnder psychologischer Analyse in unüberbrückbarem Gegensatz stehen bleibt, ist im künstlerischen Bild zu rundester Einheit verschmolzen; dafür könnte man in dem Werk Seite für Seite neue Beispiele finden. Und daß der Dichter solch ein Problem wählt, das nur im Kunstwerk und zwar einzig und allein im poetischen zu gestalten war, das erscheint mir als ein Fortschritt in allgemein künstlerischer Beziehung, und die Art der Gestaltung als ein dramatischer. — Ein Fortschritt in künstlerischer Beziehung, weil Hauptmann mit dieser Motivwahl sich bewußt oder unbewußt abwendet von Erfahrungen und Erscheinungen des menschlichen Lebens, die grade so gut, wenn nicht besser durch die Wissenschaft gestaltet werden. Die Methode fast aller ernst zu nehmenden Dramen der Gegenwart, die nicht Geschichts- oder Sagenstoffe behandeln, ist: An dem Schicksal Einzelner allgemein menschliche Erscheinungen vorzuführen, dadurch, daß dies Einzelschicksal dargestellt ist als Folge von Veranlagung, Vererbung, Milieu. Dies ist auch bei hoher künstlerischer Gestaltungskraft

ein gefährliches Beginnen, weil dem Hörer während des Aufnehmens Verstandesoperationen, nämlich Kombinationen und Schlußfolgerungen zugemutet werden, mindestens aber die Uebertragung des Einzelfalles ins Allgemeinmenschliche, (also grade das, was der Dichter geben soll), denn der Raum resp. die Zeit fehlt, das Einzelschicksal auf breitem Kultur- und Milieuhintergrund aufzubauen, und dadurch zu grosser Tragik zu steigern. Wissenschaftliche Darstellung von Volkscharakter, Sitten und Landeseigentümlichkeit, unterstützt durch statistisches Material kann, (so paradox das klingt) wenn sie grosszügig angelegt ist, objektivere, lebenswahrere und allgemeingültigere, daher erschüttendere Wirkungen hervorbringen, als naturalistische Lebensausschnitte im Drama. — Daß Hauptmann von solchen Problemen und Stoffen loskommt und sich hinwendet zu Motiven, die begrifflich nicht zu bewältigen sind, sondern nur im künstlerischen Aufbau plastischer Gestalten, scheint mir der künstlerische Fortschritt, und daß er einen Volkscharakter in Typen vielfarbig gestaltet ohne Zuhilfenahme eines geschichtlichen Kostüms (historisches Schauspiel), halte ich in dramatischer Beziehung für einen Fortschritt, denn geschichtliche Vorgänge, auch wenn sie nur zum Mittel dienen, allgemein Menschliches oder Rasseneigentümliches zu illustrieren, führen ein selbständiges Leben für sich, verlangen, weil sie Folgen unzähliger, oft heterogener Ursachen sind epische (künstlerische oder wissenschaftliche) Darstellung und lassen bei dramatischer Behandlung unbefriedigt, auch wenn sie nur als Einkleidung für das Problem dienten, das durch sie vielleicht gelöst wurde.

Daß Hauptmann also ein Problem, in dem er Typisches gibt, an einem Stoff gestaltete, der in Bildern, nicht in epischer Darstellung vermittelt werden kann, daß er unserm Gefühl und unserer Erkenntnis deutsches Wesen, deutschen Idealismus nahe bringt eigentlich nur durch das Auge, ohne jeden Umweg durch den Verstand, das erscheint mir die wichtige dramatische Neuerung, denn Drama so wie wir es heut verstehen, ist doch im Gegensatz zu epischer und lyrischer Dichtung in erster Linie szenisches Bild. Ich gebe zu, daß die gestaltende Kraft des Dichters nicht überall gleich kraftvoll gewaltet hat, aber es gibt Höhepunkte in diesem Drama, in dem nur durch das szenische Bild eine symbolische Kraft entwickelt wird, wie ich sie in dieser Gewalt nur bei Shakespeare (Macbeth: Hexenszene) oder bei Goethes Faust 2. Teil: (Mütter) empfunden habe. Ich denke dabei an den Tanz im 1. Akt (Pippa und Huhn), an das Bild im 2. Akt, (Michel die Occarina blasend) und an den Kampf (Huhn und Wann) im letzten Akt. Der Kampf zwischen ungebändigtem Naturtrieb und kultureller Selbstzucht ist plastischer und doch erschöpfender nie gestaltet, als in diesen ringenden Gestalten, und deutsche Naivität, Innigkeit, Größenwahn und Selbstironie ist in keiner Figur und keiner Szene aus der Blütezeit der Romantik so herzerquickend und dabei so erschütternd dargestellt, wie in der Szene zwischen Michel und Pippa in Huhns Hütte.

Die Worte sind in diesem Drama das weitaus Nebensächlichste, und die unwirksamen Stellen sind daher die, wo Worte zum Verständnis der Handlung nötig sind, wie in der Gondelszene. Das aber scheint mir belanglos gegenüber dem Ausblick, den dieses Drama eröffnet, dem Ausblick auf eine

Form, in der bei denkbarster Sparsamkeit der Worte nur durch das szenische Bild Probleme gelöst werden, die nicht mehr oder weniger interessante psychologische Einzelfälle in realistischem oder historischem Gewande, sondern allgemein menschliche Rassen- oder Kulturfragen großen Stils behandeln.

Aus dem Mitgliederkreis

Die Literarhistorische Gesellschaft Bonn*)

Von Berthold Litzmann

Julius Hart hat in einem Referat**) über die neubegründete, unter meinem Vorsitz stehende Literarhistorische Gesellschaft Bonn bei allem sachlichen Interesse, das seine ausführliche Besprechung bekundet, unsere Bestrebungen sowohl dem Ausgangs- wie Zielpunkt nach in einer Weise mißverstanden, daß ich mich genötigt sehe, im Interesse der Sache an dieser Stelle einige Erläuterungen und Berichtigungen zu geben.

Julius Hart geht von dem Satz aus, wir stellten die Gegensätze: Schul- und Universitätsbildung und künstlerische Genußbildung willkürlich auf und suchten in der von uns angestrebten Vereinigung literarisch-wissenschaftlicher und literarisch-ästhetischer Ausbildung ein Allheilmittel zu bieten, um diese Gegensätze aus der Welt zu schaffen. Er führt dann das bekannte Bild vom Weinkenner (durch Veranlagung der Zunge und Übung im Genuß) und Weinchemiker, das ist Kunstgenießender und Kunstgelehrter, aus und geht von da über zum Goethe-Schillerschen Streit über die Urpflanze (von Goethe als Sinnlichkeit, Erfahrung, Wirklichkeit, von Schiller als Idee ausgesprochen) und kommt mit Ausführungen über subjektivistische und objektivistische Weltanschauung über naturwissenschaftlich-darwinistische und philosophisch-Hegelsche Entwicklungslehre zurück zu der Frage: ob „Kunst sinnlich oder gefühlvoll erlebt und erfahren sein will und soll" oder „ob aller Wert zunächst im Kunstgenusse liegt" oder „ob der höchste Wert im Kunstverständnis besteht", „darin, daß wir die Kunst als Idee begreifen lernen". Und er beantwortet sie dahin, daß im Grunde diese Scheidung etwas Willkürliches sei, insofern beide, der der Kunst gefühlsmäßig sich Hingebende und der analysierende Vernunftmensch, in der Grundauffassung wurzelten, daß das aus der Hand des Schöpfers hervorgegangene Kunstwerk etwas Abgeschlossenes, Fertiges, gewissermaßen Stillstehendes sei, daß durch diese wie jene Betrachtung dem Kunstwerk der Stempel des Todes aufgedrückt werde, und damit komme man nicht weiter. Worauf es ankomme, sei zu sehen, „wie es in Wahrheit in einen Prozeß unendlicher Verwandlungen und Umgestaltungen einträte". „Nur der", heißt es am Schluß, „steht in lebendigen Beziehungen

*) Abdruck aus dem „Tag" Nr. 372 vom 25. Juli.

**) „Kunst, Kunstgenuß und Kunstverständnis" im „Tag" vom 6. Juli.

zu ihm, in dessen Händen es wächst und sich entfaltet, der wie ein Erfinder und Umschöpfer es erfaßt und die in ihm schlummernden unbegrenzten Möglichkeiten sieht.“ Also, wenn ich recht verstehe, der produktive Genießende, der in subjektiver Aufnahme und Umgestaltung ein neues Kunstwerk aus dem Vorhandenen schafft.

Diese Anschauung ist berechtigt wie jede andere als Resultat persönlicher Lebenserfahrung. Ich meine so: Julius Hart und mit ihm viele andere sind auf dem Wege schöpferischen Genießens und produktiver Kritik zu eigenartiger künstlerischer Aufnahmefähigkeit gekommen, und bei solchen Dingen entscheidet wie immer im Leben der Erfolg. Aber es führen viele Wege nach Rom. Und da meine Lebensarbeit auf dem Gebiet der Erziehung der Jugend liegt und ich in jahrzehntelangem, persönlichem Zusammenarbeiten mit dieser Jugend mich davon überzeugt habe, daß nicht nur der von Haus aus produktiv reich Veranlagte (im Sinne Harts) zum Nacherleben und Verständnis von Kunstwerken sich heranbilden kann, sondern daß es möglich ist, in anscheinend unbegabteren Naturen den Sinn für ästhetische Eindrücke, die Fähigkeit des Nacherlebens zu erziehen, das heißt, wo Talent vorhanden, zum Bewußtsein zu bringen und auszubilden und auf diese Weise das Kulturniveau des einzelnen zu heben, so habe ich mich bereit erklärt, mitzutun, als eine Reihe von früheren, jetzt selbständig arbeitenden Schülern sich zur Literarhistorischen Gesellschaft Bonn zusammenschlossen, um die von mir gepflegte und ihnen übermittelte Methode, diese Art von Erziehung zu höherer Kultur weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Dieser Zusammenschluß erfolgte, um — wie es im Rundschreiben heißt — mit beizutragen zu einer harmonischen Allgemeinbildung, das ist also, um neben anderen vorhandenen Wegen auch diesen zu pflegen.

Meine Anschauungen und Wege, diese Anschauungen in Taten umzusetzen, wachsen also beide nicht aus philosophisch-ästhetischen Überlegungen, auch nicht aus persönlicher Veranlagung heraus — denn ich bin von Haus aus „Weinkenner“, nicht „Chemiker“ —, sondern sie sind hervorgegangen aus der praktischen Übung, die ich mir in der Ausübung meines Amtes als Dozent der neueren deutschen Literaturgeschichte, als Seminardirektor und Examinator erworben habe, und diese durch Erfahrungen entstandenen, erprobten Anschauungen und Wege sind unter steter Beobachtung dessen, was die von der Schule und Universität kommenden Lernenden brauchten (die aus einem völlig anderen Anschauungs- und Wissenskreis kommen wie Schiller und Goethe, und zu deren Ausbildung man daher nicht Goethes und Schillers Theorien anwenden darf) zu einer Art von Methode verdichtet worden, unter Benutzung der historisch-kritischen Methode, wie sie im akademischen Unterricht größtenteils gepflegt wird, und der Errungenschaften modernster Erziehungsexperimente, wie sie von Kunsterziehungstagen und Kunstzeitschriften bestimmter Richtungen vermittelt werden. Diese aus praktischen Erfahrungen langsam und organisch gewordene Methode ist von meinen Schülern wiederum als persönliche Erfahrung aufgenommen und weitergeführt worden, wobei keinem von uns ein Vollkommenheitsideal vorschwebt, sondern wobei nur beabsichtigt wird, einen Weg, der, wie wir aus Erfahrung wissen, bei dem

Durchschnittskulturstand heut zu verhältnismäßig günstigen Resultaten führt, weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Unser Rundschreiben enthält also keine willkürlich aufgestellte Voraussetzung zu dem Zweck, für unsere (vielleicht auf persönliche Veranlagung zurückzuführende) Methode die Berechtigung nachzuweisen, sondern eine Reihe von Erfahrungssätzen, die anderen an anderen Stellen im Leben Stehenden und andere Aufgaben Lösenden vielleicht nicht oder in dieser Gegensätzlichkeit nicht bekannt sind. Und wir wenden uns daher mit unserer Arbeit in erster Linie an solche, die ähnliche Erfahrungen an sich und anderen machen, entweder durch ihren Beruf (also an die Lehrer und deren Schüler, die künftigen Lehrer) oder durch Liebhaberei (also die Eltern und natürlichen Erzieher der Jugend, deren Pflege künstlerischer Interessen, weil tägliches praktisches Vorbild vielleicht noch tiefere Wirkungen hervorbringt wie die Unterweisungen oder auch das Vorbild des fernerstehenden Lehrers). Wir verfolgen daher ein ganz konkretes Ziel, das ausführlich gekennzeichnet ist in meinem Eröffnungsvortrag (und abgedruckt im ersten Heft der „Mitteilungen" der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, welches allen Interessenten kostenlos vom Sekretariat zugestellt wird), und bewerten unsere Arbeit nach den Resultaten, die sie zeitigt. Wir sind damit in die breiteste Öffentlichkeit getreten, weil wir wissen und täglich mehr erfahren, daß viele, besonders in den Provinzen Verstreute aus persönlicher Erfahrung und Überzeugung sich uns an die Seite stellen und wir uns durch das Hervortreten also gegenseitig stützen und fördern. Wir beanspruchen daher nicht den Ruhm, etwas Neuartiges, eine von uns gemachte Erfindung von mehr oder weniger Bedeutung zu verkünden, sondern nur das Verdienst, einem durch unseren heutigen Kulturstandpunkt bedingten, in weiten Kreisen vorhandenen Streben Ausdruck gegeben und im bewußten Zusammenschließen einen Mittelpunkt für Arbeit in dieser Richtung geschaffen zu haben, dem Streben nach Umsetzung von Kenntnissen und Begabungen in lebendige Kulturwerte.

Verzeichnis

der vom 1. bis 15. Juli aufgenommenen außerordentlichen Mitglieder.

H. Anker, Paris
Frau Käte Cajetan-Milner, Bonn
P. Th. Gather, stud. phil., Bonn
Ernst Glöckner, Bonn
Heinrich Heckschen, Bonn
Fritz Nottberg, Cöln
Else Romland, Lüdenscheid
Elisabeth Schaefer, Bonn
Th. Schoppe, Bonn
F. W. Schroeter, Essen

Geschäftliche Mitteilungen.

5. Sitzung der ordentlichen Mitglieder am 3. November: Maeterlinck.
6. Sitzung der ordentlichen Mitglieder am 1. Dezember: Ricarda Huch als epische Dichterin.

Als „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn herausgegeben von Berthold Litzmann" erscheinen im ersten Halbjahr:

1. Dr. I. S. Schmitt, Friedrich Hebbels Dramatechnik.
2. Adolf Mielke: Schillers Demetrius nach seinem szenischen Aufbau und seinem tragischen Gehalt.

Druck von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund.

1. Jahrgang. November 1906. No. 6.

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Inhalt:

1. Maurice Maeterlinck
   a) Referat von G. Noren-Herzberg
   b) Diskussion
2. Aus dem Mitgliederkreise
3. Mitgliederverzeichnis (Fortsetzung)
4. Geschäftliche Mitteilungen

Anna v. Schmid

Anmeldungen zu ausserordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstrasse 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2 3$—$^1/_2 4$ Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen ausserhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann, Bonn.

1. Jahrgang | 5. Sitzung: 3. November 1906 | No. 6

Maurice Maeterlinck*)

Von G. Noren-Herzberg.

Wie Organismen keimen die Ideen; keimen, blühen, reifen und sterben. Sterben, wenn aus dem mütterlichen Schoße neue Keime entsprossen sind, die Blüten und Früchte verheißen.

Wenn überreife Weltanschauungen dem Tode sich neigen, zeigt ein dumpfes Gären in den Seelen, daß neue Keime am Treiben sind; aber nicht überall wächst in dunklem Drängen die Blüte bewußter Erkenntnis, und selten nur reift aus solcher Blüte als Frucht die schöpferische Tat. Die Tat, die Befreiung bringt vom lastenden Druck gärender Ungewißheiten, die das Wort findet für den inneren Reichtum zahlloser Stummgeborener.

*) A. Werke. 1. Lyrik: *Serres Chaudes*, Paris 1889, Bruxelles 1880, vermehrt um *Douze Chansons*, ebd. 1900. 2. Drama: *La Princesse Maleine*, Gand 1889; *L'Intruse*, *Les Aveugles*, Bruxelles 1890; *Les Sept Princesses*, Bruxelles 1891; *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles 1892; *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *trois petits drames pour Marionettes*, Bruxelles 1894; *Aglavaine et Sélysette*, Paris 1896; *Blaubart et Ariane*, *Sœur Béatrice*, *Monna Vanna*, Paris 1902; *Joyzelle*, Paris 1903; *Le Miracle de Saint-Antoine*, Paris 1903. 3. Übersetzungen: *L'Ornement de Noces spirituelles*, de Ruysbroeck l'Admirable, *traduit du Flamand*, Bruxelles 1891; *Les Disciples à Sais et les Fragments de Novalis*, *traduits de l'Allemand*, Bruxelles 1895; *Annabella*, *Drame de John Forel*, *traduit et adapté pour le Théâtre de l'Œuvre*, Paris 1895. 4. Philosophie: *Le Trésor des Humbles*, Paris 1896; *La Sagesse et la Destinée*, Paris 1898; *La Vie des Abeilles*, Paris 1901; *Le Temple enseveli*, Paris 1902; *Le double Jardin*, Paris 1904. Aufsätze: *Über die Unsterblichkeit*, *Frankfurter Zeitung* vom 1. und 2. November 1905; *Die moralische Krisis*, *Neue Rundschau* vom 1. Januar 1906.

B. Deutsche Übersetzungen. I. *Maurice Maeterlincks sämtliche Werke*. Autorisierte Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Leipzig und Jena 1896—1905. 1. Dramen: *Prinzessin Maleine*, *Der Eindringling*, *Die Blinden*, *Im Innern*, *Drei Alltagsdramen*; *Die sieben Prinzessinnen*, *Alladine und Palomides*, *Der Tod des Tintagiles*

Solch ein Ruf in gärender Stille ist Maeterlincks Wort. Es ist Befreiung von den Fesseln quälender Unwahrheiten[1]) (vielleicht auch vom Druck unerträglicher Ungewißheit) für einen Teil der Jugend, der, frei geworden von den Dogmen geoffenbarter Religionen,[2]) unter dem Einfluß naturwissenschaftlicher Erziehungsrichtung rein spiritualistische Weltanschauung ablehnen muß und dennoch unbefriedigt von einseitig materialistischer Lehre[3]) eine Lebensanschauung sucht, die den naturwissenschaftlich geschulten Verstand und ein neuerwachtes warmes Gefühl für Uebersinnliches in gleicher Weise befriedigt.

Allgemein menschlich also, nicht einseitig ästhetisch ist Maeterlincks Wirken. Aber wer auch nur den Dichter verstehen, nur seine Kunst genießen will, wird nicht zum Ziel kommen, wenn er sich nur mit den Werken — losgelöst von ihrem Schöpfer — beschäftigt, denn dieser Werke innerster Reiz wird erst offenbar, wenn man in ihnen nicht die vielleicht reizvollen aber bizarren Äußerungen eines subjektiven Talents sieht, sondern die bewußten Versuche[4]) zur Verwirklichung eines neuen Kunstideals, das romantische Innerlichkeit der Motive mit naturalistischer Darstellungstechnik vereinigt. Dieses neue Ideal ist aber nur eine — die ästhetische — Äußerungsform der geistigen Eigenart Maeterlincks und die Notwendigkeit seines Entstehens, die Folgerichtigkeit seines Wachsens ist daher nur an der Hand der allgemeinen geistigen Entwicklung zu erkennen.

Drei mystische Spiele; Pelleas und Melisande, Aglavaine und Selysette (deutsch von Claudine Funck-Brentano, herausgegeben von Fr. von Oppeln-Bronikowski); *Blaubart und Ariane, Schwester Beatrix,* zwei Singspiele; *Monna Vanna; Joyzelle; Das Wunder des Heiligen Antonius.* 2. Philosophie: *Der Schatz der Armen; Weisheit und Schicksal; Das Leben der Bienen; Der begrabene Tempel; Der doppelte Garten.* 3. Gedichte. Nach dieser Ausgabe sind die Werke im nachfolgenden Aufsatz zitiert. II. *Prinzess Maleine,* deutsch von Hermann Hendrich, Berlin 1893; *Prinzess Maleen,* deutsch von George Stockhausen, Berlin 1897; von demselben, *Pelleas und Melisande,* Berlin 1897. *Der Eindringling,* deutsch von R. Fischer, Wien 1902; ebenso von L. v. Schlözer, München 1897 und 1902. *Der Ungebetene* von O. E. Hartleben, Berlin 1898. *Die Blinden* von L. v. Schlözer, München 1897 und 1902.

[1]) Vergl. „*Der begrabene Tempel*" S. 14 Z. 21. [2]) S. 3. S. 78 Z. 13. [3]) S. 76 Z. 16. S. 42 Z. 18. [4]) Vergl. Vorrede in „*Prinzessin Maleine*" (deutsche Ausgabe!)

Wie man sich also auch zu dem belgischen Meister stellen will, Vorbedingung für ein Verstehn ist immer die Kenntnis der gesamten — nicht nur ästhetischen — Welt, in der er lebt.

Zwei Tatsachen bilden die Eingangspforte zum Verständnis dieser Welt, zwei Tatsachen, die wie die sinnlichen Symbole der beiden damals noch unbekannten Veranlagungen erscheinen: der dringende Wunsch des Jesuitenschülers, Naturwissenschaften zu studieren,[1]) der nicht durch Anregung von Außen erwacht sein kann, und jene poetischen Versuche (gesammelt als „Treibhaus" 96 erschienen), die eine fast krankhafte seelische Sensibilität verraten. Bei solcher Veranlagung von seelischer Ueberempfindlichkeit und Trieb zu exakter Beobachtung, ohne die Ablenkung durch hochgesteigerte Anforderungen eines Brotstudiums ist die Entwicklung, die Maeterlincks Leben nahm, fast eine Notwendigkeit; die Entwicklung, die von dem jeden Dichter innewohnenden Drang, in sein Inneres zu horchen, sich selbst zu beobachten, zu belauschen, ausging, aber infolge der Gabe exakter Beobachtung nicht nur die Frucht subjektiver Stimmungen in jenen ersten Gedichten bringt, sondern eigenartige sachliche Beobachtungen, für die sein vibrierendes Seelenleben ihm wohl mehr, wie andern die Objekte bot. Die Erscheinungen seines Seelenlebens, die Phänomene, die die Produkte unbewußter psychischer Tätigkeiten[2]) sind und zwar nicht jene „die des engsten mit der Materie zusammenhängen",[3]) sondern solche, die man im engeren Sinne „mystisch"[4]) nennen kann, also um „elementare" und „sinnfällige" Beispiele anzuführen: die Vorgefühle, seltsamen Eindrücke einer Begegnung, eines Blickes, Sympathie und Antipathie, Wahl und Instinktverwandschaft,[5]) werden die Probleme seines Denkens und Schaffens. Das Stärken dieser unbewußten Tätigkeit der Seele dadurch, das man „den unnützen Lärm der Außenwelt"[6]) meidet, das Beobachten und Prüfen ihrer Phänomene und deren Beziehungen zur Außenwelt — er nennt es „die Straßen vom

[1]) Vergl. Maeterlincks Antwort auf eine Umfrage über die Erziehung in der Revue Blanche 1902. Teilweis angeführt in „*Maurice Maeterlinck als Dichter und Philosoph*" von Oppeln-Bronikowski i. Zeitschrift f. franz. u. engl. Unterricht Bd. 5 S. 292 u. ff. [2]) Vergl. E. von Hartmann *Philosophie des Unbewußten*, Vorrede z. 11. Auflage S. XXXII. [3]) Vergl. *Schatz d. Armen* S. 18 Z. 3. [4]) Vergl. E. von Hartmann *Philosophie d. Unbewußten* Bd. I S. 314. [5]) Vergl. *Schatz d. Armen* S. 18 Z. 25. [6]) Vergl. *Schatz d. Armen* S. 1 Z. 21.

Unsichtbaren zum Sichtbaren offen halten" — bildet die Aufgabe seines Lebens. Und unter diesem zuerst dumpf empfundenen, später klar erkannten Gesichtspunkt gesehen, zeigt der durch die Begabung vorgezeichnete Entwicklungsgang eine Konsequenz und Gleichmäßigkeit, wie nur Menschen ihn erleben, die in urgesundem, intuitivem Bewußtsein eine Aufgabe sich stellen, die ihren tiefsten Anlagen entspricht. Es bleibt in diesem Falle also völlig dasselbe, ob man sagt: der Dichter stellte seine Begabung in den Dienst dieser Aufgabe, oder: diese Aufgabe drängt sich ihm auf infolge seiner Veranlagung. Der Zeitgenosse aber, der ein inneres Lebensbild zeichnen will, steht seinem Helden viel zu nahe, um aus den Zeitströmungen, dem Milieu Persönlichkeit und Werdegang erkennen zu können und kommt zu objektiveren Resultaten wohl, wenn er, von den Werken ausgehend, die darin zu Tage tretenden Absichten mit den Resultaten vergleicht und rückschließend das Bild der Persönlichkeit und ihrer Entwicklung aufbaut.

Ohne daher im Einzelnen zu untersuchen, was individuelle Eigenart, was Eigentum der Zeit ist, ohne den Einflüssen der Abstammung, der Umgebung, des Studiums, der Genossen nachzugehen, will ich zunächst versuchen, dieses positive Bild zu geben, wie es aus den Werken entgegentritt und daran die Charakteristik des Schaffenden (soweit noch erforderlich) anschließen.

Jene mystischen Vorgänge, ihre Beziehungen zur übrigen Welt, bilden das Problem für Maeterlincks Schaffen, künstlerisches und theoretisches, und in dem Maße, wie Maeterlincks Beobachtungen von den Phänomenen in seinem Innern übergehen zu deren Beziehungen zur Außenwelt, mehren sich die Hypothesen über die Gesetze, die die Handlungen der Menschen und der Natur regeln. Das ahnungsvolle Gefühlsleben festigt sich zu einer bewußten idealistisch-realistischen Weltanschauung. Die von der Natur verliehene sensible Natur des Dichters wächst sich zu der Persönlichkeit aus, die heute im ruhigen Gleichmaß seelischer und sinnlicher Kräfte unter uns lebt.

Mühelos läßt sich dieser Prozeß des Reifens in seinen Werken verfolgen. In den ersten Dramen ist es jenes plötzlich auftauchende Gefühl der Angst und des Grauens, das in sinnliche Bilder umgesetzt, dem Hörer verständlich gemacht, ja

suggeriert wird; jenes gestaltlose Grauen, daß besonders die Menschen zu überkommen pflegt, die ohne den Halt einer auf Ueberzeugung beruhenden Lebens- und Weltanschauung sich als Spielball unvorstellbarer, willkürlich wirkender Mächte vorkommen. Das einzig Gewisse in dem unbegreiflichen Getriebe ist ihnen der physische Tod, und deshalb scheint dies Grauen sich an die concrete Tatsache des Todes zu heften, während in Wirklichkeit es nicht dies physische Vergehen, sondern das Unbekannte ist, das ängstigt. Aber um es im Drama darzustellen, bleibt als einziges sinnliches Symbol nur diese concrete, jedem Menschen bekannte Tatsache des Todes, und solange Maeterlinck diesen seelischen Zustand, die mystische Angst vor dem Unbegreiflichen, gestalten wollte, d. h. solange er selbst um eine Ruhe und Klarheit verleihende Lebensanschauung kämpfte und jene Angstzustände wohl zu den Erfahrungen seiner Tage und Nächte gehörten, zeigen seine Dramen jenen merkwürdigen Charakter der „Todeskunst",[1]) deren Bedeutung wohl ausschließlich auf ästhetischem Gebiet liegt und die für den Entwicklungsgang des Menschen Maeterlinck also nur als Dokument künstlerischer Gestaltungsgabe in Betracht kommt.

Zu dieser Reihe gehören die Dramen, die in den Jahren 89 bis 94 veröffentlicht wurden.[2]) Aber auch in dieser Zeit künstlerischen Könnens und menschlichen Ringens zeigt sich, daß durchaus nicht die Angst, das Grauen allein die Seele des Dreißigjährigen beherrschten, wie denn auch das Wort, das der rückschauende Vierziger über diese Dramen sagt: „Der Dichter glaubte — oder vielmehr war es ein dunkles dichterisches Gefühl, denn auch bei den ehrlichsten Dichtern muß man oft das instinktive Gefühl von ihrer Kunst und den Gedanken ihres wirklichen Lebens trennen —",[3]) wie denn auch dieses Wort diejenigen zur Vorsicht mahnen sollte, die von Maeterlincks dumpfer, fatalistischer Lebensanschauung in der ersten Epoche seines Schaffens als einer selbstverständlichen Gewißheit sprechen. Nicht eine außergewöhnlich düstre, sondern der Mangel jeglicher, Halt gebenden Lebensanschauung scheint mir der Aus-

[1]) Vergl.: *Monty Jacobs:* Maeterlinck S. 35. [2]) *Prinzessin Maleine, Der Eindringling, Die Blinden, Die sieben Prinzessinnen, Pelleas und Melisande, Alladine und Palomides, Daheim, Der Tod des Tintagiles.* [3]) Vergl: *Der begrabene Tempel*, S. 82 Z. 19.

gangspunkt jener Todeskunst, der Zustand des Tastens und Suchens, in dem er sich befunden zu haben scheint, wie die Mehrzahl seiner Generationsgenossen, und der vielleicht zu um so qualvolleren Kämpfen geführt hat, als die Lehren der Jesuitenschule von St. Barbe wohl in schneidendem Gegensatz gestanden haben mögen zu den durch die naturwissenschaftlichen Interessen geförderten materialistischen Vorstellungen und Kenntnissen. Und wie trotzdem in der dunklen Vorstellungswelt dieser Kampfeszeit lichtere oder mindestens Licht verheißende seelische Erfahrungen ihn so erfüllt haben, daß sie zu dichterischer Gestaltung drängten, zeigen die 92 und 94 erschienenen Werke „Pelleas und Melisande“ und „Alladine und Palomides“. Auch hier werden seelische Vorgänge gestaltet, aber in „Pelleas und Melisande“ bereits jener, zwar von Vielen gelegentlich dunkel empfundene aber selten bewußt beobachtete Vorgang, jenes intuitive Verstehen über Worte, Gebärden, Handlungen hinweg, das unerklärbare und doch untrügliche Wissen vom seelischen Leben der Anderen; hier der keimenden Liebe Melisandes und Pelleas, der verzehrenden Eifersucht Golos und seiner Reue, die nie durch ein Wort, selten durch eine Gebärde verraten werden und die doch von allen gekannt sind und die Handlungen bestimmen. Und „Alladine uud Palomides“ bringt eine neue Steigerung. Zum ersten Mal ist hier jenes mystische Gefühl zur Darstellung gebracht, das manchmal in zwei Menschen auftaucht, die nichts von einander wissen und doch bei der ersten Begegnung plötzlich mit unumstößlicher Gewißheit empfinden, daß sie zusammen gehören und im Bewußtsein eines unerklärbaren und doch real vorhandenen Rechts lächelnd handeln über anscheinende Pflichten, anscheinende Verstandesgründe, über alle äußern Schwierigkeiten und Hemmnisse hinweg, und das wissende Verstehen und kampflose Verzichten eines Dritten, der weiß, daß gegen diese Mächte kämpfen gegen „Gott“ kämpfen heißt.

Die Angst vor den unbekannten Mächten, die dem innern Leben der Menschen ihre düstre Farbe giebt, und die in den ersten Dramen den Gestalten jene aus Furcht geborene innere Unbeweglichkeit verlieh, ist hier bereits der Erkenntnis gewichen, daß es Kräfte in der Seele giebt, die diesen Zustand der Angst aufheben, und die Herrschaft jener geheimnisvollen

Macht, die den Tod über uns verhängt, also brechen kann. Maleine, die Blinden, die Familien im „Eindringling“ im „Daheim“ sind noch von fassungslosem Grauen, von lichtloser Verzweiflung beherrscht, die sich an die Vorstellung der physischen Vernichtung knüpft und jede Zuwendung zu andern Empfindungen unmöglich macht: auch in der Stunde, da Maleine das Bekenntnis der Liebe Hjalmars erfährt, kann sie sich von diesem Grauen nicht losmachen, während Pelleas und Melisande unter dem Schwert das Gefühl ihrer inneren Zusammengehörigkeit als Glück empfinden, und Alladine und Palomides in den gifterfüllten Modergrüften nur edelsteingeschmückte Zaubergrotten sehen!

Die Vorstellung von den Mächten, die das Leben des Menschen regieren, beginnen sich zu wandeln; nicht mehr die unbekannte außermenschliche Gewalt, die den Tod verhängt, sondern die im Menschen lebende seelische Kraft der Liebe bestimmen das innere Leben und so gesehn, zeigt auch der düstre „Tod des Tintagiles“ ein Fortschreiten, nämlich den tastenden Versuch, sinnlich darzustellen, daß wachsame Liebe die Nacht der Todesfurcht überwinden kann: Erst als die Schwestern schliefen, konnten die Boten des Todes den Bruder rauben. Nur wenn sorgende Liebe einschlummert, beginnt der Einfluß jener Macht, die den Tod verhängt, sein Regiment der Angst und des Grauens.

Das gleiche Bild des Ringens um eine Weltanschauung, die, ohne den Trieb nach Erkenntnis zu binden, den Bedürfnissen der Seele genügt, zeigen die in den gleichen Jahren entstandenen Essays, die 96 unter dem Titel „Der Schatz der Armen“ erschienen; aber dies Bild verrät auch, daß der Mensch und Denker Maeterlinck in dieser Zeit fortgeschrittener war, als es der Dichter zum Ausdruck zu bringen vermochte. Maeterlinck ahnte den Weg und das Ziel, aber die Hypothesen, die er im schöpferischen Zustand sah, waren zu schwankend, zu unfaßbar, um sie zu concreten künstlerischen Bildern gestalten zu können, und die gesunde Natur des Dichters hat — vielleicht unbewußt — in weiser Selbstbeschränkung (soweit sich nur aus veröffentlichten Werken ein Rückschluß machen läßt) vom ersten bis zum heutigen Tage dieses organische Gesetz künstlerischen Schaffens erfüllt, das Gesetz, das dem Künstler die sinnliche Gestaltung nur vollausgereifter geistiger Probleme ge-

lingen läßt. Die Probleme, die der Dramatiker Maeterlinck gestaltet, gehören immer der Entwicklungsphase an, die der Denker durchlaufen, bis zu einem gewissen Abschluß gebracht hat; sie sind die Früchte des in unablässigem geistigen Ringen bearbeiteten Bodens seelischer Erfahrungen.

Das Ringen des Dreißigjährigen zeigen diese Essays; das Ringen und den Fortschritt. Denn jenes grauenerfüllte, dumpfe Staunen über die unbekannten, unvorstellbaren Mächte, die das Leben zu regieren schienen, ist der Vorstellung eines Universell-Unbewußten gewichen, das den Urgrund aller Individuen darstellt,[1]) von dem er sich zwar auch noch keine bestimmte Vorstellung machen kann, von dem er aber nicht mehr annimmt, daß es notwendig feindlichen oder willkürlichen Einfluß auf das Dasein des Menschen ausübt. „Die Trübsale der Menschheit verfolgen einen Weg, der zuletzt zu einer Heimat führen muß".[2]) Zwar ist der Tod noch immer das Gespenst, das uns ängstigt, aber er braucht nicht mehr unbedingt die Offenbarung etwas Feindlichen zu sein, sondern die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß er seine Schrecken verlöre, wenn wir das noch unbegreifliche Universell-Unbewußte zu verstehen vermöchten. Und diesem Verständnis sich anzunähern giebt es einen Weg, nämlich das Individuell-Unbewußte, das in jedem von uns lebt, dem geistig Armen wie dem Reichen (und daher den Schatz des Armen ausmacht) dies Individuell-Unbewußte zu so starkem Wirken zu bringen, daß wir diese Wirkungen wenigstens beobachten können. Durch Rückschlüsse von den Wirkungen auf das Wesen dieses Individuell-Unbewußten können wir Hypothesen finden über das vielleicht ähnlich geartete Wesen jenes Universell-Unbewußten, also jener Macht, die die Welt und somit auch uns regiert. Und der „Schatz der Armen" enthält nun die Hoffnungen und Vermutungen, die Maeterlinck an das Erstarken des Individuell-Unbewußten knüpft und in Form von Hypothesen die Keime für Maeterlincks gesamte bis heut geoffenbarte Entwicklung. Alle folgenden theoretischen Werke bringen die folgerichtige Weiter- und Durchbildung der hier skizzierten Ideen und Hypothesen und der Methode, die auf dem Rückschließen vom Wesen des Individuell- auf das Universell-Unbewußte besteht.

Die Sammlung beginnt mit einem dithyrambischen Preise

[1]) *Schatz der Armen:* S. 41 Z. 23. [2]) *Schatz der Armen:* S. 110 Z. 4.

jenes Weges, auf dem der Mensch die unbewußten „Kräfte der Seele“ stärken kann, „das Schweigen“. Das wirkliche Schweigen „ist die Grundlage unseres unbewußten Lebens“.[1]) Es wird wert sein, was die Götter in der Seele des Schweigenden wert sind,[2]) d. h. es wird je nach den Vorstellungen, die der Mensch von den das Leben regierenden Mächten hat, ein beglückendes oder ein feindliches Schweigen sein. Es folgt die Versicherung, daß die Seele am Erwachen ist: Heute wiederum macht sie große Anstrengungen, wie vor einem Entscheidungskampfe.[3]) Man beginnt zu fühlen, daß die Beziehungen des gewöhnlichen Lebens sich ändern und die jüngsten unter uns sprechen und handeln schon ganz anders als die Menschen der vorhergehenden Geschlechter. Eine Menge von Conventionen, Gebräuchen, Schleiern und Zwischenwänden fallen als unnütz in den Abgrund und ohne es zu wissen, beurteilen wir uns fast alle nach dem Unsichtbaren allein.“[4]) Ein tragisches Beispiel — „die Kinder des Todes“ — erzählt, daß die Seele, die ihr Schicksal kennt, sich fremdem Bewußtsein mitteilt: Woran erkennt man die Wesen, auf die ein schweres Ereignis herabdroht, nichts ist sichtbar und doch sehen wir alles.[5]) Wir sehen, was ihnen zustossen wird, aber wir übergehen, was wir nicht mit Händen greifen können.[6]) Und die folgenden Abschnitte bringen indirekte Charakterisierungsversuche jenes als Phänomen ins Bewußtsein getretenen Individuell-Unbewußten: Seine Moralgesetze sind andre, als die des Verstandes, des Herzens (Moral des Mystikers), in der Seele der Frau, der ärmsten wie der Königin, ist es lebendiger, weil sie durch das Mittel einer unerschöpflichen Liebe den Weg zu ihrer Seele immer bereit hält[7]) (Über die Frauen). Es giebt verschiedene Gipfel vor dem Ziel, wo alle Kräfte der Seele sich in bewußten Vorgängen offenbaren; Der eine, wo durch Contemplation die bläulichen Riffe der Seele bereits sichtbar werden (Ruysbroek), der zweite, wo nach liebevollem Versenken in den Alltag die demütigen Hügel des menschlichen Herzens sich zeigen (Emerson), der dritte, wo nach geistiger Arbeit die gefährlichen Felsgrate des Gehirns erscheinen. (Novalis).[8]) Dann folgen Gedanken über die Verwertung dieser seelischen Vorgänge in der Dichtung, dem Drama: Die Darstellung der Ruhe, dessen, was im Schweigen vor sich geht, mehrt das Lebens-

[1]) Vergl. *Schatz der Armen:* S. 6 Z. 22. [2]) S. 9 Z. 10. [3]) S. 15. Z. 10. [4]) S. 21 Z. 22. [5]) S. 25 Z. 14. [6]) S. 29 Z. 5. [7]) S. 46 Z. 3. [8]) S. 81 Z. 8.

bewußtsein („Tragik des Alltags") — über die Wirkung der unbewußten Kräfte auf die Lebensgestaltung des Menschen, dessen Schicksal nicht durch die Kräfte von außen her bestimmt wird, sondern durch eben jene geheimen Kräfte der Seele, die einem unbekannten, allen Individuen gemeinsamen Ideal zustreben, dem „Stern". Und den Schluß bilden wiederum drei innerlich zusammenhängende Abschnitte über einen Teil jener im Individuell-Unbewußten wirkenden Kraft, die sich in ihren Wirkungen kund giebt, „Die unsichtbare Güte", die Möglichkeit ihrer Betätigung für Jeden („Vom tiefen Leben") und ihr verborgenes Vorhandensein („Von der inneren Schönheit") behandelnd. —

In scenisches Bild und Dialoge umgesetzt, erscheinen diese drei letzten Abhandlungen im Drama „Aglavaine und Selysette". Ein stetes Ringen, die verborgenen Kräfte der Güte, Liebe zu stärkstem Wirken anzuspornen, und diese Wirkungen bei sich und andern zu beobachten, zu verstehen! Aber im Drama können die Beziehungen zur Außenwelt nicht wie in der theoretischen Abhandlung ausgeschaltet werden; die zum Wort verdichteten seelischen Empfindungen, die in Handlung umgesetzten seelischen Kräfte lösen Wirkungen, neue Handlungen aus, und so stellt das Problem im Drama Forderungen an den Dichter, die der Denker noch nicht erfüllt hatte: das Wesen der unsichtbaren Güte, der innern Schönheit hatte er erkannt, ihre Wirkung auf das äußere Schicksal des Menschen aber stand nur in schwankenden Umrissen vor seinem innern Auge, und so bringt dies Drama auch nur den Kampf zwischen dem neu Erkannten, der wissenden Güte, und der altbekannten naiven Liebe und nicht den Sieg. In sympathischer Aufrichtigkeit bekennt der Dichter darüber: „In Aglavaine und Selysette wollte ich, daß er (der Tod) der Liebe der Weisheit oder dem Glück einen Teil seiner Macht abträte. Er hat mir nicht gehorcht und ich warte mit der Mehrzahl der Dichter meiner Zeit darauf, daß eine andre Gewalt sich offenbare." [1] —

Nicht tatenlos hat der Dichter auf diese Offenbarung gewartet. In redlichem Ringen sucht er die Gesetze zu erforschen, die das äußere Schicksal des Menschen bestimmen, durch Beobachtung und Beschreibung der Wechselwirkung zwischen den in

[1]) Vergl. Vorrede zu *Prinzessin Maleine.*

der Seele des Menschen wirkenden Kräften, die sich als Güte und Liebe offenbaren (und die er nun Weisheit nennt) und den äußeren Erlebnissen des Menschen. Das Werk „Weisheit und Schicksal" ist die Frucht dieses Ringens, und es beginnt darin eine Abzweigung von dem Problem, alle jene mystischen Offenbarungen der geheimen Kräfte der Seele betreffend, zu dem Teil, den er beobachtet hat, eben jener Weisheit. Eine Abzweigung, die ihn Schritt für Schritt zu so konkreten Ergebnissen führt, daß er von da aus fortschreitend seine Hypothesen über das Wesen des Universell-Unbewußten angeschlossen hat,[1]) ohne auf andre ihm noch nicht bekannte Kräfte der Seele wieder zurückzukommen.

Für den Weisen,[2]) d. h. den, der sein Bewußtsein mehrte, giebt es kein Schicksal, kein Verhängnis, denn die Ereignisse, die uns begegnen, sind von gleicher Art wie wir, d. h. in der Fülle von uns umgebenden Zufällen handeln wir, unbewußt den Kräften der Seele folgend, einem uns innewohnenden Ideal „dem Stern" gemäß und stärken damit die Ereigniskeime, die unserm Wesen entsprechen. So wagt in der Nähe des Weisen keine Tragödie sich ans Licht, denn vor seiner ruhigen Güte können keine Konflikte bestehen und wenn durch die Unweisheit anderer trotzdem anscheinendes Unglück heraufbeschworen wird, bedeutet es kein Unglück für den Weisen. Er schafft sich Glück aus allen Geschehnissen um ihn her, denn es giebt an sich keine glücklichen oder unglücklichen Ereignisse, sondern nur beglückende oder niederdrückende Wirkungen von an sich gleichgiltigen Vorgängen in der Materie. Die Wirkung aber ist abhängig von dem Einfluß, der ihr auf die Seele eingeräumt wird, und die an sich gleichgiltigen Dinge sind nur das, was wir in ihnen sehen. Der Lügner sieht überall Lüge, Verrat, der Weise überall Güte, Liebe. Zwar auch der Weise entgeht nicht äußern Schmerzen, aber sie sind für ihn kein Unglück, kein Verhängnis, denn Unglück ist nur ein Zustand des Niedergedrücktseins in unserm Innern und der Weise läßt den Ereignissen, auch den physischen Schmerzen, keinen andern, als läuternden Einfluß auf sein Inneres zu. Zwar belohnt die Natur keine Tugend, also auch den Weisen nicht, aber seine Tugend wäre keine wirklich beglückende Tugend,

[1]) Im *„Mysterium der Gerechtigheit"* und dem *„Leben der Bienen"*.
[2]) Für nachfolgendes vergl. S. 18—38.

wenn ihr eine andre Belohnung folgte, als das immer bessere Wissen um das Gute. Die Vorgänge der Natur folgen andern Gesetzen, als unsere Vorstellungen von Gerechtigkeit; aber in den Beziehungen zwischen dem, was eine Seele ist und was sie erlebt, waltet eine große innere Gerechtigkeit, denn jedes Ereignis wirkt nur vermittelst der Eigenschaften auf die Seele, die diese selbst besitzt. —

Diese Weisheit, die die Ereignisse sich zu Willen zwingt, die das düsterste Gemach der Sonne öffnet, verkörpert Ariane, die Frau Blaubarts. Der in der Menschheit meist nur als dumpfes Unterbewußtsein lebende Durst nach Glück — „Die Menschheit ist dazu gemacht glücklich zu sein“ [1]) — wird verdichtet zu dem klaren lichten Bewußtsein des Anrechts, zur moralischen Überzeugung von der Pflicht tätiger Lebensfreude. Und ein Gleichnis für die Weisheit, die nicht wie die Vernunft Gerechtigkeit übt, sondern Liebe giebt,[2]) bringt die Legende der Schwester Beatrix. Trotzdem diese beiden Singspiele nur Unterlagen für die Komponisten sein sollten, in denen manches nur mit „einer Gebärde, ein paar Worten“ [3]) angedeutet ist, zeigt die restlose Umwandlung der in Weisheit und Schicksal niedergelegten Ideen in sinnliche Symbole, wie die Hoffnungen und Vermutungen des „Schatz der Armen“ bereits zu innerem Glauben, Wissen gereift sind, die Hoffnungen und Vermutungen, daß eine Wechselwirkung zwischen den seelischen Kräften und dem Wirken der Materie besteht und daß die Ausbildung dieser Kräfte jenes Wirken daher beeinflußen könne. —

Das subjektive Glauben, Wissen könnte objektive Gewißheit werden, wenn es gelänge, die Gesetze dieser Wechselwirkung zu erkennen, und ein Versuch zur Feststellung dieses Gesetzes in weitester Fassung bringen die Aufsätze über das „Mysterium der Gerechtigkeit“,[4]) den Versuch der Ergründung des Causalzusammenhanges zwischen den Gesetzen, nach denen unser gesamtes Bewußtsein (Moralgesetze) und nach denen die Materie (Naturgesetze) wirken.

Dieser Versuch setzt ein mit der durch mancherlei Beispiele erhellten, schon in Weisheit und Schicksal niedergelegten Beob-

[1]) *Weisheit ins Schicksal*, S. 5. [2]) Vergl. S. 61 Z. 29. [3]) Vergl. Vorrede zu *Prinzessin Maleine*, S. 16 Z. 12. [4]) Die ersten Abschnitte in „*Der begrabene Tempel*“.

achtung, daß es eine physische Gerechtigkeit, die moralische Ursachen hat, nicht giebt: Zwischen der äußern Welt und unsern Handlungen giebt es nur einfache Beziehungen von Ursache und Wirkungen, die völlig außermoralisch sind. Wenn ich die und die Unklugheit, den und den Exzeß begehe, laufe ich die und die Gefahr und bezahle der Natur die und die Schuld, ohne Rücksicht darauf, ob Exzeß oder die Unbesonnenheit einen unschuldigen oder heroischen Grund gehabt hat.[1]) Auch zwischen dem, was der Vater gesündigt, der seine Gesundheit ruiniert hat, und dem, was der Sohn leidet, besteht ein physisches Band, aber die — vielleicht verbrecherischen, vielleicht heldenmütigen — Motive des Vaters haben keinerlei Einfluß auf das Leiden des Sohnes.[2]) Im Grunde unseres Herzens belohnt sich alles, kraft der Gerechtigkeit mit der Münze des innern Glücks und Unglücks. Außer uns, in der uns umgebenden Welt aber wirkt die Logik der Natur, die unsre Moral nicht kennt, in uns herrscht ein Geist der Absichten, außer uns eine Macht, die die Tatsachen wägt.[3]) Und daß wir diese außenweltliche Logik mit unserm Gerechtigkeitsgefühl durcheinander bringen, ist die Quelle unsrer meisten Irrtümer.[4]) Das Gerechtigkeitsgesetz befindet sich also in unserm Herzen[5]) (psychologische Gerechtigkeit),[6]) aber trotzdem giebt es eine Gerechtigkeit, die in stetem Kontakt mit der Außenwelt ist. In allen Fällen nämlich, wo wir auf die Wesen und Dinge um uns unmittelbar einwirken und sie mit unsrer Persönlichkeit durchdringen,[7]) wo die Naturkräfte zu Werkzeugen unsrer Gedanken werden. Unser moralischer Zustand bestimmt unser Verhalten zur Außenwelt und verfeindet uns mit ihr, wenn wir im Streit mit uns selbst leben.[8]) — Daß dieses Gesetz so wenig bekannt ist, liegt daran, daß wir nicht zielbewußt genug auf die Materie einwirken, weil auch in uns selbst der gleiche Zwiespalt lebt, der zwischen dem Walten in der Natur und in unserm Bewußtsein besteht, der Zwiespalt zwischen unserm Instinkt, der die Kraft herrschen lassen will (diesem Instinkt, den wir von der Natur haben) und dem Bewußtsein, das der Gerechtigkeit die Regierung zuweisen will (dieses Bewußtsein, das wir in letzter Linie auch von der Natur haben, das wir uns aber selbst

[1]) Vergl. *Der begrabene Tempel* S. 6 Z. 22 [2]) S. 8 Z. 12. [3]) S. 17 Z. 22. [4]) S. 18 Z. 8. [5]) S. 23 Z. 25. [6]) S. 5 Z. 26. [7]) S. 26 Z. 25. [8]) S. 27 Z. 3.

gebildet haben und im Dienste unsrer Moral den Wünschen des Instinktes immer entschlossener entgegen gesetzt haben).[1]) Warum sind uns diese beiden unvereinbaren Tendenzen verliehen? Wäre die eine vielleicht zu gefährlich ohne die andre? Würde der Wille zur Macht ohne das Gerechtigkeitsgefühl vielleicht zur Vernichtung führen? ebenso wie das Gerechtigkeitsgefühl ohne den Willen zur Macht die tote Unbeweglichkeit zur Folge hätte?[2]) Es handelt sich hier um zwei unbekannte Ziele, das der Natur und das der Menschheit[3]). Wohnt der Kraft eine unbekannte Gerechtigkeit inne, in der unsre menschliche Gerechtigkeit aufgehen könnte, oder ist unser Gerechtigkeitsgefühl, das der blinden Kraft zu widerstreben scheint, im Grunde genommen doch nur ein letzter Ausfluß dieser Kraft?[4]) Vielleicht geht alles auf dasselbe Ziel hinaus,[5]) denn wir wissen zwar, daß die Natur in Bezug auf uns nicht gerecht ist, aber wir wissen durchaus nicht, ob sie es nicht in Bezug auf sich selbst ist. Daraus, daß sie sich um die Sittlichkeit und Unsittlichkeit unsrer Handlungen nicht kümmert, folgt noch nicht, daß sie überhaupt keine Moral hat, und daß unsre Moral die einzig mögliche ist[6]). Sie verfügt über eine Zukunft in Raum und Zeit, von der wir uns keinen Begriff machen können,[7]) ihre Ungerechtigkeit gegen das Individuum hebt sich vielleicht in der Gerechtigkeit für die Gattung auf,[8]) und sie äußert da vielleicht eine Gerechtigkeit, die ihrer Dauer, ihrer Ausdehnung, ihrem Ziel entspricht[9]). — Der Wille zur Macht also in der Natur, der auch in uns als Instinkt lebt, hat vielleicht in der Natur seine moralische Berechtigung, aber für uns folgt nicht daraus, daß wir, weil unsre Moral in keinem Verhältnis zur Unendlichkeit der Welt steht, wir sie aufgeben müssen, denn sie ist unserm begrenzten Schicksal angemessen[10]). Und wenn wir einmal verfolgen, welchen Weg unsre Vorstellungen des Gerechtigkeitsideals innerhalb geschichtlicher Zeiten, beispielsweise von der Zeit Marc Aurels[11]) bis heute gemacht haben, den Weg vom Ideal stiller Ausbildung innerer Kräfte und wehmütiger Unterordnung unter die unwiderruflichen Gesetze des Schicksals, das das äußere Leben bestimmte, bis zu dem wachen Verantwortungsgefühl für dreiviertel des mensch-

[1]) S. 35 Z. 10. [2]) S. 36 Z. 6. [3]) S. 37 Z. 16. [4]) S. 38 Z. 19. [5]) S. 39 Z. 24. [6]) S. 40 Z. 23. [7]) S. 41 Z. 25. [8]) S. 44 Z. 25. [9]) S. 41 Z. 29. [10]) S. 43 Z. 22. [11]) S. 60 Z. 18.

lichen Unglücks[1]) heutzutage, so ergiebt sich vielleicht, daß diese Entwicklung die wir auf dem Wege der Vervollkommnung unsrer Moral im Kampf mit unserm Instinkt siegreich durchführten, die Entwicklung, zu praktischer Gerechtigkeit, in letzter Linie zur Erhaltung, Vervollkommnung der „Gattung“[2]) gedient hat, daß wir also auf unsre Weise, in anscheinendem Gegensatz zu dem in der Natur wirksamen Gesetzen der Kraft, in letzter Linie doch den Willen der Natur erfüllt haben.

Das große Gesetz also, das die Wirkungen zwischen den vom Menschen ausgebildeten Kräften des Bewußtseins (Moralgesetz, Weisheit) und der in der Materie wirkenden Kräfte (Naturgesetz, Schicksal) bestimmt, lautet also: Wenn der Mensch die ihm verliehenen Kräfte des Bewußtseins ausbildet und dem seinen Größenverhältnissen entsprechenden Moralprinzipien nachlebt, erfüllt er den Willen der Natur, oder: das Ziel, nach dem unser seelisches Vermögen hinstrebt und das Ziel der Natur ist das gleiche. Und der Rückschluß auf unsere Lebensanschauung ist: Ringen wir also mit allen unsren Kräften danach, die Materie unsern geistigen Bedürfnissen und Gesetzen unterzuordnen, wir erfüllen damit den Willen der Natur und fördern unser persönliches Glück, denn die Materie uns zu Willen zwingen heißt, uns vor äußerem Unglück bewahren. —

Was aber ist der Wille, das Ziel der Natur? Diese Frage zu ergründen, unternimmt das naturphilosophische Werk: „Das Leben der Bienen“, das eigentlich in Form von Essays die Fortsetzung der Ausführungen über das Mysterium der Gerechtigkeit bilden sollte. Und es bringt diese Antwort in Form einer Hypothese, die sich als Schlußfolgerung anschließt an naturwissenschaftliche Beobachtungen (die demnach ein Mittel zum Zweck sind).

„Es ist nicht augenscheinlich[3]), aber wer sich ernstlich damit beschäftigt, für den ist es nicht zweifelhaft, daß in der Natur ein Wille herrscht, der danach trachtet, einen Teil der Materie auf eine höhere, vielleicht auch bessere Stufe zu erheben, und ihre Oberfläche allmählich mit jenem geheimnisvollen Fluidum zu überziehen, das wir zuerst das Leben, dann den Instinkt, und kurz danach den Verstand nennen, ein Wille, der

[1]) S. 62 Z. 26. [2]) S. 63 Z. 28. [3]) *Das Leben der Bienen:* S. 217 Z. 20.

die Existenz alles dessen, was einem unbekannten Ziele zustrebt zu sichern, zu organisieren, zu erleichtern trachtet. Es steht nicht fest, aber viele Beispiele, die wir um uns haben, laden zu der Annahme ein, daß die Materie, die sich von Urbeginn dergestalt erhoben hat, gesetzt, daß man sie wägen und zählen könnte, nicht aufgehört hat zuzunehmen.“ — Eins dieser Beispiele bildet die Entwicklungsgeschichte der Biene, von dem Urtypus (heute vertreten durch eine kleine wilde Biene prosopis[1]) bis zur heutigen Hausbiene mit ihren merkwürdig vernunftgemäßen Lebensgesetzen und Gewohnheiten, zu deren Ergründung der Verfasser an 15 Jahre liebevollster Betrachtung verwendet hat, und deren Beobachtung unmittelbar das Ziel, den Gott offenbaren,[2]) dem die Bienen dienen, nämlich die Zukunft. Sie wollen in ihren Nachkommen leben, so lange die Welt steht,[3]) und die allgemeine und beständige Richtung, die ihre Entwicklung nimmt, scheint dieselbe Kurve zu beschreiben, wie die unsrige. Sie hat ersichtlich die Tendenz, Kraft zu sparen, die Unsicherheit, das Elend zu mindern, den Wohlstand, die günstigen Verhältnisse und die Autorität der Art zu mehren.“[4]) Und dieses sich von Stufe zu Stufe erheben läßt wenigstens das Schließen auf einen bestimmten Willen zu,[5]), wenn wir sein Ziel und Absicht auch nicht kennen. Aber jedes Wesen vermag zu erkennen, in welcher Weise ihm die Möglichkeit gegeben ist, diesen Willen der Natur, dessen Ziel wir als Ganzes nicht zu erkennen vermögen, diesen Willen im Einzelnen, der eigenen Art entsprechend, zu erfüllen.“ Die unfehlbaren Pflichten eines Wesens sind jederzeit in den Organen[6]) zu lesen, durch die es sich vor andern auszeichnet, und denen alle andern untergeordnet sind. Und ebenso wie es auf der Zunge, dem Munde, dem Magen der Bienen geschrieben steht, daß sie Honig hervorbringen müssen, ebenso steht es in unsern Augen, unserm Mark und in allen Fibern unsres Kopfes, im ganzen Nervensystem unsres Körpers geschrieben, daß wir dazu geschaffen sind, alles Irdische, was wir aufnehmen, in eine besondere Kraft von einer auf diesem Erdball einzigen Art umzusetzen. Kein uns bekanntes Wesen ist so wie wir befähigt, jenes seltsame Fluidum hervorzubringen, das wir Denken, Verstand, Intelligenz,

[1]) S. 223 Z. 16. [2]) S. 40 Z. 9. [3]) S. 42 Z. 17. [4]) S. 238 Z. 28. [5]) S. 240 Z. 3. [6]) S. 242 Z. 13—Schluß.

Vernunft, Seele, Geist, Zerebralvermögen, Tugend, Güte, Gerechtigkeit, Wissen nennen, denn es besitzt tausend Namen, obwohl es immer dasselbe ist; alles in uns ist ihm geopfert worden, unsre Muskeln, unsre Gesundheit, die Beweglichkeit unsrer Gliedmaßen, das Gleichgewicht unsrer animalischen Funktionen, die Ruhe unsres Lebens. Alle tragen mehr und mehr die Last seines Uebergewichtes, er ist der kostbarste und schwierigste Zustand, zu dem man die Materie erheben kann, Feuer, Licht, Wärme und das Leben selbst, der Instinkt der feiner ist als das Leben, und die Mehrzahl der unfaßlichen Kräfte, welche die Welt vor unserm Erscheinen krönten, sie sind vor dem neuen Fluidum verblaßt; wir wissen nicht wohin es uns führen, was es aus uns machen wird, noch wir aus ihm. Von ihm werden wir es erfahren haben, sobald es in unumschränkter Machtfülle regiert, . . . Zerbrechen wir uns den Kopf nicht, wer von dieser Kraft, die sich derart auf unsre Kosten anhäuft, einst Nutzen haben wird. Die Bienen wissen auch nicht, ob sie den Honig essen werden, den sie aufspeichern. Und ebenso wissen wir nicht, wem die Geisteskraft, die wir in die Welt einführen, einst frommen wird. Wie sie von Blüte zu Blüte fliegen, um mehr Honig zu ernten, wie sie und ihre Kinder bedürfen, so wollen auch wir von Realität zu Realität schreiten und alles sammeln, was dieser unbegreiflichen Flamme zur Nahrung dienen kann.“ — Wir sehen, der Naturphilosoph kommt zu gleichem Ziel wie der Metaphysiker — wenn der Mensch die ihm innewohnenden geistigen Kräfte ausbildet, erfüllt er den Willen der Natur — und vermag außerdem diesen Willen hypothetisch zu kennzeichnen: der Wille, der vielleicht darin besteht, die verschiedenen Formen der Materie in einen immer höheren Zustand zu erheben. Das Ziel, der Rückschluß von den Wirkungen auf das Wesen der in unserm Individuell-Unbewußten wirkenden Kräfte und von da aus auf das Universell-Unbewußte ist erfolgt, in jenen Aufsätzen über die Gerechtigkeit; und die damit gewonnene Lebensanschauung, geprüft und genehmigt von der materialistisch gesinnten Hälfte seines Seins, vom logischen arbeitenden Verstand, ist die schon im Schatz der Armen intuitiv geahnte, nun zu klarer Überzeugung umgewandelte Vorstellung der Natur als einer unbewußten, einem Ziel willensvoll zustrebenden Kraft,

deren Willen auch wir mit unseren geistigen Kräften erfüllen.

Mit dieser allen Zwiespalt und Zweifel ihm lösenden Lebensanschauung wandelt sich das, was Maeterlinck bisher zu eigener Klärung, zu individuellem Reifen unternahm, das Ausbilden seiner geistigen Kräfte, das Ringen mit der unsern Moralprinzipien feindlichen Materie, um zu einer Pflicht, die er mit der gesamten besonders gearteten Form der Materie, Menschheit genannt, teilt: Nicht mehr der nach Frieden und Gewißheit Ringende bebaut das weite Feld unbegrenzter Möglichkeiten, sondern im doppelten Garten[1]) innerer und äußerer Erfahrungen arbeitet ruhig und zielbewußt der Gereifte, Erstarkte. Von Realität zu Realität, d. h. von Erfahrung zu Erfahrung, innerer und äußerer, schreitend, sucht er jede einzelne zu erfassen in ihrer Besonderheit und in ihrem Verhältniß zum Ganzen.

„Das Reich der Materie" mit seinen Gesetzen, Wirkungen und Beziehungen zum Menschen zu kennen, ist wichtig und wertvoll, denn auch wir sind ja nur Bruchteile der belebten Materie.[2]) Festzustellen, wie weit in Einzelnen das Recht des Körpers in unserm Leben reicht, ist eine dringende Aufgabe; denn so wichtig seine Ausbildung auch in Rücksicht auf unser geistiges Sein ist, alles was über die völlige Entwicklung und Erhaltung des Körpers hinausgeht, schadet der Entfaltung des andern Teils unsres Wesens, wie die Blume von den Blättern entweder erstickt oder genährt wird.[3]) Dem Einfluß, den Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft[4]) auf unser Leben ausüben, nachgehend, steigt der Unermüdliche nach wie vor in Mysterien der Seele hinab: Manch einer trägt die Vergangenheit wie eine Last,[5]) die er nicht abschütteln kann und doch nimmt die Vergangenheit „die Form der Gefäße an, in die unser heutiges Denken sie aufnimmt",[6]) ist also ganz und gar abhängig von der Art, in der wir sie betrachten, und diese Art ist bestimmt durch unser gegenwärtiges Leben. Die Gegenwart sich seinem Willen gestalten aber heißt, nach individueller Anlage glücklich sein, nicht nur durch die Art, wie unsere Gedanken die Ereignisse aufnehmen, sondern

[1]) Vergl. *Der begrabene Tempel* S. 124. [2]) S. 127 Z. 22. [3]) S. 131 Z. 6. [4]) Vergl. Kapitel 4, *Die Vergangenheit.* 5, *„Das Glück."* 6, *Die Zukunft.* [5]) S. 148 Z. 20. [6]) S. 149 Z. 11.

auch durch die Abwehr unglücklicher und durch Anziehung beglückender Ereignisse. Das aber ist zu erreichen durch Ausbildung der mystischen Kräfte im Individuell-Unbewußten auch „Instinkt, Seele, Unbewußtes, Unterbewußtsein, Reflexbewegungen, Intuition, Vorgefühl“[1]) genannt, das auf einem andern Boden lebt wie unser Verstand,[2]) das nichts von Raum und Zeit weiß, nichts von Vergangenheit und Zukunft, das unser „unvordenkliches, unbegrenztes, allgemeines und wahrscheinlich unsterbliches Ich“ ist.[3]) Das Erwecken dieses unbekannten Unbewußten, daß es die Oberfläche des bewußten äußern Leben mit seiner zauberhaften Gegenwart berührt,[4]) daß ein Strahl des Verstandes, ein Blitz des Willens in sein Versteck dringt,[5]) führt uns dahin, vorauszuahnen, zu warnen, zu unterscheiden[6]) und so uns vor Unglück zu bewahren. Und ein Erwachen des Unbewußten, das vielleicht auch die Erklärung bietet für die wunderbaren Erscheinungen aller Zeiten „der Weissagungen der großen Propheten, der Sibyllen, Pythien und Zauberinnen“,[7]) der Somnambulen[8]) läßt uns vielleicht auch den Weg finden, der die Zukunft enthüllt, so wie er bisher uns in der Form der Erinnerung die Vergangenheit gezeigt hat.[9])

Aber auch den äußern Erfahrungen wendet Maeterlinck nun, getreu der neuerkannten Lebensaufgabe, ein wärmeres Interesse zu, als bisher. Mit dem Auge des Naturforschers und naturalistischen Künstlers, widmet er sich der Beobachtung und Erforschung äußerer Natur- und Kulturbilder, ohne je über dem Mittel (die Besonderheit zu zeichnen,) den Zweck (Erhellung des Verhältnisses zum Ganzen) zu vergessen. Die Essays, die im „Doppelten Garten“ in dieser Weise innere und äußerer Beobachtungen an den verschiedenartigsten Objekten bringen, erinnern — ich benutze hier mit Dank eine Anregung von Oppeln-Bronikowski — in der wunderbaren Größe der Behandlung des scheinbar kleinsten Themas, in der reifen klaren Lebensanschauung und beruhigenden Beschaulichkeit an Goethes sonst so unvergleichliche Prosakunst. Es gibt wenige Schriftsteller heute, die die Welt so klar, so rein und so gesund sehen, und noch weniger solche, die das Gesehene so anschaulich, so individuell und doch so unbeschreiblich einfach wiedergeben. —

[1]) S. 182 Z. 26. [2]) S. 182 Z. 16. [3]) S. 182 Z. 8. [4]) S. 183 Z. 9. [5]) S. 196 Z. 5. [6]) S. 183 Z. 11. [7]) S. 215 Z. 2. [8]) S. 214 Z. 27. [9]) S. 215 Z. 15.

Wie Blüten am Baum dieser Weltanschauung erscheinen die letzten Dramen: „Monna Vanna“, „Joyzelle“, „Die Wunder des heiligen Antonius“, genährt von dem Wurzelgeflecht, dem Stamm und Ästen philosophischer Erkenntnis und Hypothesen: Monna Vanna, das Bild jener langsam im Bewußtsein der Menschheit aufdämmernden Moral, die das Individuum der Gesamtheit opfert, das einzige Werk übrigens, das nicht ausschließlich zeitlose, allgemein menschliche Probleme, sondern den Kampf zweier geschichtlich abzugrenzender Zeitepochen, der Gegenwart und Zukunft, behandelt und daher auch an Stelle des zeitlosen märchenhaften Rahmens ein geschichtlich irgendwie präzisiertes Kostüm erhalten mußte, und sich damit äußerlich unsern landläufigen Dramentypen anscheinend näherte. Aber nur anscheinend, denn hinter dem geschichtlichen Kostüm und dem zeitlich begrenzten Moralproblem steht wie immer bei Maeterlinck das Zeitlose mit dem Ewigkeitszug: das Pflichtbewußtsein gegen die eigene Seele, das die Gemeinschaft mit der fremdgearteten zerreißt und über Pflichten und äußere Hemmnisse hinweg der Heimat zustrebt, die eine wesensverwandte ihr bietet. Das Symbol dessen, was Maeterlinck von der Zukunft träumt, bringt Joyzelle: Das Bild des zu hellstem Bewußtsein erweckten Unbewußtsein, wie Merlin es besitzt in der nur für ihn wahrnehmbaren Arielle; das Bild einer wissenden Liebe, die ihrem seelischen Bewußtsein vertraut über Sinnenwahrnehmung, Verstandesgründe hinweg und ihren seelischen Bedürfnissen nachlebt wie Joyzelle. Und die satirische Komödie „Die Wunder des heiligen Antonius“, diese heitere Verspottung jenes gemeinen Menschenverstandes mit seiner utilitaristischen und materialistischen Moral kündet unter Lächeln, daß der Dichter aus den Zeiten des Kampfes gegen den Positivismus übergegangen ist in die Zeiten des Sieges, denn nur der Sieger findet anstatt tönender Kampfesworte behagliche Ironie.

Der Sieger spricht auch aus den Gedanken über die moralische Krisis;[1]) der Sieger, der Abrechnung hält mit den Gewalten, mit denen er gekämpft und gerungen im Lauf zweier Jahrzehnte: Die Gewalten der Religionen die „durch ihre Jenseitshoffnungen und ihre Moral ungeheuren Einfluß

[1]) *Die moralische Krisis*, aus dem Manuskript übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. *Die neue Rundschau*, Januar 1906.

auf das menschliche Glück gehabt haben“,[1]) und die Gewalten der beiden neuerdings in feindliche Lehren geschiedenen Strömungen des Altruismus und Egoismus, an deren Quelle zwei Genien stehen, Tolstoi und Nietzsche, die doch nur zwei Träume darstellen, die der Wirklichkeit keine Rechnung tragen.[2]) Diese Gestalten haben nichts mehr zu tun mit jener neuen Moral, die in fieberhaftem Werden[3]) ist, und die sich in unserm mystischen Verstand,[4]) gebildet hat, in jenem „Teil unseres Verstandes, der über dem gesunden Menschenverstand liegt, keine Schlüsse zieht und einen mächtigen und berechtigten Anteil an den Schwankungen und Möglichkeiten des Unbekannten hat“,[5]) (nämlich jenes Individuell- und Universell-Unbewußten.) Diese neue Moral richtet von Neuem alle Ideale auf, die mit den sterbenden Religionen verloren gegangen schienen, wenngleich sie andere Tugenden („keine Heilige, keine Märtyrer, keine Jungfrauen“)[6]) mehr fordert, aber die Kraft, die jene religiösen Ideale und Tugenden beseelte, ist dieselbe geblieben, denn nicht die Religionen schufen das Ideal, sondern das Ideal schuf die Religionen,[7]) ebenso wie es die neue Moral nun schafft. Die Quelle blieb bestehen und sucht sich nur einen andern Lauf.[8]) „Und im Ganzen genommen, von einigen künstlichen Schmarotzertugenden abgesehen, die man im Verlauf der meisten Kulte über Bord wirft, ist noch nichts zu ändern an unserm alten arischen Ideal der Gerechtigkeit, der Besonnenheit, des Muts, der Güte und der Ehre. Wir müssen ihm vielmehr wieder näherkommen, es fester umfassen und energischer in Tat umsetzen und ehe wir es überholt haben werden, liegt noch ein langer und edler Weg vor uns, unter den Sternen“.[9])

Das ist des Wort, das Maeterlinck dem Jahr 1906 mit auf den Weg gibt, das friedvolle glückliche Wort eines Menschen, der sich mit seinen sinnlichen und geistigen Kräften eins weiß mit der Natur, der eine Lebensanschauung errungen hat, die ihm das individuelle Streben, mit dem er seine Laufbahn begann, das Niederreißen alter liebgewordener Heiligtümer, das grauenerfüllte Hinabstarren in die klaffende Leere, das zögernde Aufbauen von neuen, kalten und deshalb ungeliebten Mysterien, als die individuelle Form zeigt, in der er dem Willen der Natur,

[1]) S. 77 Z. 15. [2]) S. 78 Z. 6. [3]) S. 77 Z. 26. [4]) S. 78 Z. 31. [5]) S. 84 Z. 6. [6]) S. 90 Z. 7. [7]) S. 90 Z. 27. [8]) S. 90 Z. 28. [9]) S. 90 Z. 29.

der Erhaltung der Art, der Vervollkommnung der Materie, dem neuen Gott diente — dem Gott der Zukunft — und der in dieser Gewißheit über das Tor, durch das er in die Jahre der Reife einging, das kraftvolle Wort schrieb: Moralisch ist was der Zukunft dient.

So flüchtig diese Skizze der innern Entwicklung auch nur sein konnte, das Eine hat sie wohl gezeigt, daß es sich um den Werdegang einer schöpferischen Natur handelt, die auf eigenartigem, ihrem geistigen Organismus entsprechendem Wege zu den wenn auch nicht immer eigenartigen Zielen gelangt. Wohl mögen zu gewissen Zeiten Einflüsse von außen her bestimmend eingewirkt haben, (und die Übersetzungen und Vorreden zeigen deutlich genug die Richtungen, die eine kritische Untersuchung einschlagen muß), aber sie haben doch wohl immer nur vorhandene Keime zum Reifen gebracht; vorhandene Keime, die in schier unerschöpflicher Fülle in Form von Hypothesen, vagen Vermutungen, zweifelnden Fragen im „Schatz der Armen" schwanken. Wer nach dem Studium der übrigen Werke den „Schatz der Armen" noch einmal zur Hand nimmt, erstaunt über die Fülle dort zaghaft angeschlagener Motive, die später die Themen für selbständige Durchführungssätze wurden. Wie jene vage Haupthypothese: „Wahrscheinlich liegt es uns allein ob, das Bewußtsein der Erde zu mehren",[1]) die später im Bienenbuch infolge der Beschaffenheit unsrer Organe als Gewißheit proklamiert wurde.

Diese Fähigkeit der Fantasie, Vorstellungen, Möglichkeiten zu kombinieren, die der Verstand erst später bestätigt, ist das Kennzeichen schöpferischer Begabung, wissenschaftlicher wie künstlerischer; der Trieb aber, dieses in der Fantasie geschaute Bild, diese Vorstellungen wiederzugeben, zu gestalten als Selbstzweck, das ist künstlerischer Trieb. (Der Forscher will erkennen, in logischem Schließen die Einzelerfahrung auf das allgemeinere, umfassendere Prinzip zurückführen, das die schöpferische Fantasie als Hypothese ihm zeigte oder aus erkannten allgemeinen Gesetzen die einzelnen tatsächlichen Erscheinungen ableiten.) Ueberall da also, wo Maeterlinck nur die Beobachtung

[1]) *Schatz der Armen*, S. 121 Z. 27.

innerer Erfahrungen gibt, und die Mitteilung, Beschreibung der Hypothese unmittelbar anschließt, folgt er dem künstlerischen Trieb innerlich Geschautes wiederzugeben, in Worten, Bildern zu gestalten. Und mit wenigen Ausnahmen in dem Werk „Das Leben der Bienen", wo er als praktischer Imker die logischen Schlußfolgerungen aus naturwissenschaftlichen Beobachtungen zieht, herrscht dieser künstlerische Trieb in allen auch theoretischen Werken. Ueberall begnügt er sich damit, die seelischen Erfahrungen zu beschreiben, zu übermitteln und über ihre Beziehungen zu andern Seelen, zur Materie, zum Weltganzen Hypothesen aufzustellen, die das Ergebnis seiner schöpferischen Fantasietätigkeit sind, und daß er auch nichts als eine anregende Beschreibung beabsichtigt, spricht er gelegentlich in dem Gleichnis vom Tode des Antoninus Pius[1]) unumwunden aus.

Maeterlincks theoretische Werke sind daher aufzufassen, als Bekenntnisse von Fantasieerlebnissen, die nicht zu Kunstwerken gestaltet worden sind. Früher wurden solche abstrakten Ideen, Weltanschauungsfragmente, Entwicklungshypothesen, wie sie die schöpferische Fantasie der Dichter aller Zeiten hervorbrachte, in Tagebüchern, Briefen niedergelegt und gelegentlich als didaktische Exkurse im Roman, reflektierende Monologe im Drama, philosophische Oden und Hymnen in der Lyrik wenn auch nicht künstlerisch (d. i. sinnlich) gestaltet, so doch im Rahmen eines Kunstwerks an die Oeffentlichkeit gebracht. Weil aber die moderne Kunst eigentlich alles ausschließt, was nicht restlos zu sinnlichem Bilde sich formte, eine Forderung, die streng genommen nur erfüllt werden kann, wenn bereits das Fantasieerlebnis des Dichters in sinnlicher Form als Bild, als Wort oder Rythmenfolge auftrat,[2]) so suchten die Dichter nach einem Ausweg, nach einer Ausdrucksform, um sich innerlich zu befreien von den abstrakten Vorstellungen aus schöpferischen Stunden, die sie nachträglich in sinnliche Symbole nicht umwandeln wollten oder konnten. Diese neue Form ist der künstlerische Essay,[3]) der in dichterischer Sprache das abstrakte Fantasieerlebnis

[1]) Vergl. *Weisheit und Schicksal*, S. 14 Z. 22. [2]) Vergl. auch Maeterlincks Äußerungen über „unbewußte höhere Symbolik" im Gespräch mit Jules Huret, deutsch von A. Ettlinger: *Maurice Maeterlinck, Beilage zur allgemeinen Zeitung Nr. 155*, Jahrgang 1901. [3]) Z. B. die Essays von Herrmann Bahr. Keyserling u. A.

wiedergibt, wobei ebenso oft Übergriffe in rein künstlerisches Gebiet (durch Verwendung von innerlich wirklich gesehenen Bildern), wie in wissenschaftliches (durch Ansätze zu Schlußfolgerungen, Beweisführungen) stattfinden. Als Ganzes aber ist dieser Essay weder ein sinnliche Gestaltung zeigendes Kunstwerk, noch eine logischen Zusammenhang aufweisende wissenschaftliche Abhandlung und soll es auch nicht sein, und man tut den Verfassern Unrecht, wenn man diese eigenartigen Schöpfungen nicht als neue, eigenen Gesetzen folgende geistige Produkte auffaßt, sondern sie an den landläufigen Maßstäben des Kunstwerks oder der wissenschaftlichen Abhandlung mißt.

Innerhalb dieser neuen Gattung zeichnet sich der Maeterlincksche Essay dadurch aus, daß er dunkle mystische Fantasieerlebnisse in naturalistischer Beobachtungs- und Ausdrucksschärfe wiedergibt. Was in früheren Zeiten von Sehern, Mystikern, romantischen Dichtern in dunkler individuell gefärbter Gleichnissprache von ihren innern Gesichten verkündet wurde, soll heut im Zeitalter der beschreibenden Wissenschaft in schlichter Form der Schilderung zugänglich gemacht, d. h. nicht für einige Geistesverwandte dunkel angedeutet, sondern zu klarer Vorstellung gebracht werden, wie die Worte Heimat, Liebe, Sehnsucht klare Vorstellungen innerer Zustände hervorrufen. Es ist ein ähnlicher Prozeß, wie er vor Zeiten in Deutschland durch Klopstocks, Lessings, Herders Ringen sich vollzog, damit ein Goethe und Schiller ihre Mission erfüllen konnten. Wenn diese treue geduldige Arbeit die sprachlichen Ansdrucksformen Europas für solche Dinge geschult hat, dann kann mit diesen neuerworbenen Mitteln das Dichtergenie die innern Gesichte eines Ruysbroek, Novalis zu sinnlichen Symbolen, zum Kunstwerk gestalten, und damit das neue künstlerische Ideal verwirklichen, das die Verbindung romantischer Innerlichkeit mit realistischer Gestaltungs- und Ausdruckskraft fordert.

Maeterlinck selbst ringt um die Erfüllung dieses Ideals, und wenn er dabei auf ein Publikum rechnen dürfte, das jenen seelischen Vorgängen das gleiche auf eigenem Erleben beruhende Verständnis entgegenbrächte, wie etwa den Problemen eines „Othello“ oder einer „Nora“, so würde seine dichterische Gestaltungskraft vielleicht größere Wirkungen erzielen und, weil von äußeren Rücksichten befreit, vielleicht zu ungeahnter Größe wachsen

und erstarken. So aber ist er gezwungen, abgesehen von den fremdartigen Problemen, für die seine schöpferische Fantasie ihm die sinnlichen Bilder von Handlungen und Personen mühelos bietet, eine fremdartige Gefühls- und Anschauungswelt zum Ausdruck zu bringen und erntet dafür verständnislose Beurteilung. Wenn der Hörer der Joyzelle z. B. die Empfindungswelt, in der Joyzelle lebt, aus eigener Erfahrung kennt, so weiß er, daß die Prüfungen, die ihr auferlegt werden, die drei charakteristischen Eigenschaften dieses Gefühls versinnlichen, das Angst und Gefahren trotzt, das gleich bleibt angesichts der offenbaren Untreue des Geliebten und fast gegen den eigenen Willen Treue hält, auch wenn der Verstand um des Geliebten willen die Untreue beschloß. Der Genießende also, der dies Gefühl kennt, wird die Prüfungen als die Symbole ansehen, in denen die an sich bekannten Empfindungseigenschaften Form gewannen, d. h. er wird ein ästhetisches Interesse nehmen, an der Art, wie der Dichter eine bekannte, oft erlebte Empfindung künstlerisch gestaltet, genau wie es dem gebildeten Menschen immer wieder ein ästetisches Vergnügen bereitet, die immer neuen Formen zu genießen, in denen die seit Jahrtausenden bekannte und künstlerisch behandelte realistische Liebe dargestellt wird. Der Durchschnittshörer aber, der das Gefühl, das Joyzelle beseelt, nicht kennt, sieht in jenen Prüfungen nur eine Reihe willkürlich erfundener, fantastischer Vorgänge, die er stofflich, inhaltlich aufnimmt, ebenso wie er die Erzählungen irgend welcher zweckloser und unerklärbarer Wunder hinnimmt, wobei nur das allergröbste Bedürfnis nach Sensation vielleicht befriedigt wird; ein Vorgang, der den heutigen allgemeinen ästhetischen Ansprüchen natürlich nicht genügt. Weil der Hörer also die Empfindungen nicht kennt, die Maeterlinck gestaltet, kommt er zu keinem künstlerischen Genuß, und dies negative Ergebnis wird dann des Dichters mangelnder Gestaltungsgabe zugeschrieben. Man kann aber die Fähigkeiten eines Schaffenden nur beurteilen, wenn man die Resultate seines Schaffens vergleicht mit den Absichten, und unter dem Gesichtspunkt seiner Absichten gesehen, d. h. unter Kenntnis der seelischen Vorgänge, die er gestalten will, scheint mir Maeterlinck zu den kraftvollsten Bildern der Gegenwart zu gehören.

Man vergegenwärtige sich einmal das Bild der Turm-

szene zwischen Pelleas und Melisande, wo der Jüngling, von der Flut des herabhängenden Haares eingehüllt, abgerissene Worte flüstert; ich könnte mir in der ganzen Literatur kein Bild denken, in dem das keusche, noch durchaus unsinnliche Glücksgefühl innerer Zusammengehörigkeit so rein und so greifbar zur Anschauung gebracht ist. Zu allen Zeiten hat man dies Gefühl dichterisch verwertet, man hat darüber in schönen Worten reden lassen, man hat den Boden küssen lassen, über den der Fuß der Geliebten hinschritt, die Pflanzen und Tiere geliebkost, die ihr gehörten und tausend Mittel der Veranschaulichung gesucht und nie ein Symbol gefunden, das so die Intensität der Empfindung und ihre wunderbare Reinheit verkörperte; oder die Szene, in der Goland Melisande an den Haaren schleift und in die klaren und doch völlig ausdruckslosen Augen sieht; sie ist vielleicht grauenhaft, diese Szene, und doch kann niemals erschütternder die blinde sinnlose Wut veranschaulicht werden, die den Mann schüttelt, der sich im schrankenlosen Besitz seines Weibes weiß und dennoch machtlos vor den inneren Pforten ihrer Seele steht, die sie lächelnd, spielend irgend einem andern öffnet. Oder man denke an die „15 Lieder", sind gewisse seelische Motive des Volksliedes jemals eigenartiger oder plastischer gestaltet worden und mit einfacheren Mitteln!

Über die dichterische, bildnerische Kraft Maeterlincks scheint mir daher kein Zweifel möglich, wohl aber über die spezielle dramatische Begabung. Allerdings, soweit es sich darum handelt, geistige Vorgänge in Form eines Dramas, also durch Dialog, Mimik, Szenerie zu vermitteln, verfügt er über ein virtuoses Können, das die wesentlichen Errungenschaften der naturalistischen Dramentechnik in selbstständiger Weise fortgebildet hat; jener Technik, die alle Mitteilungen über seelische Zustände, die früher im reflektierenden, auch lyrischen Selbstgespräch oder Dialog vermittelt wurden, durch Mimik, szenisches Bild und indirekte Charakteristik giebt. Meister dieser Technik, soweit die landläufigen innern Vorgänge in Frage kommen, war Ibsen; bei ihm giebt die Betonung einiger gleichgiltiger Worte Aufschluss über eine ganze Reihe von innern Vorgängen und die Szenen sind nicht so sehr durch die Handlung des Dramas bestimmt, als durch die Situationen, die geschaffen werden müssen, um die Personen und ihre Motive

indirekt zwanglos zu charakterisieren[1]). Maeterlinck hat diese Technik vertieft, um damit auch jene mystischen, seelischen Vorgänge zur Anschauung zu bringen und er bildet den naturalistischen Dialog Ibsens, der durch Betonungen, Mimik und szenisches Bild einen geheimen Sinn erhält, vollbewußt aus zu einer Art Geheimsprache, in der die Worte nur dazu dienen, den Hörer bis an die Schwelle der Seelen zu führen, wo die eigentlichen Vorgänge sich im Schweigen vollziehen, die dann intuitiv unter dem Eindruck der Stimmung vermittelnden Szenerie eigentlich erraten werden müssen. Maeterlinck hat dabei in der ersten Zeit ein eigentümliches Mittel gebraucht, um den Hörer gewissermaßen zu zwingen, daß er jenem „Dialog zweiten Grades“,[2]) jenem seelischen Zwiegespräch folgt. Er hat durch fortwährendes Wiederholen von an sich gleichgiltigen und auch für die Handlung belanglosen Redewendungen im Hörer einen leise hypnotischen Zustand erzeugt;[3]) in dem die abstrakten Vorstellungen, die sich beim Hören eines Dramas gewohnheitsgemäß hauptsächlich an das gesprochene Wort anschließen, zurücktreten zu gunsten der weitaus sinnlicheren Vorstellungen, die durch das Auge vermittelt werden; kurz gesagt, er hat in bewußter Absicht die Denkfähigkeit des Hörers eingeschläfert, damit die geistigen Gefühle, die Fantasie, die Einbildungskraft, um so reger arbeite, und damit bei Genießenden, deren Fantasie und Einbildungskraft nicht völlig verkümmert sind, oft eine an die Grenze des Erträglichen gehende Wirkung ausgeübt. Die charakteristischsten Beispiele dafür bietet wohl das Erstlingsdrama Prinzessin Maleine, in dem u. a. in der Szene zwischen

---

[1]) In dem Schauspiel Heda Gabler sind von den gesamten 21 Szenen nur 4 zur eigentlichen Handlung, alle übrigen zur Charakterisierung geschaffen; 5 davon ausschließlich zur Erhellung der Charaktere, die übrigen für die Situation, vergl. Noren-Herzberg: *Ibsens Heda, Gabler, Deutschland* Heft 21, Juni 04. [2]) Vergl. *Schatz der Armen* S. 104 Z. 24. [3]) „Das Bewußtsein der Seele ist bedingt durch Veränderung, Mannigfaltigkeit und Gegensatz. Bei gleichmäßig fortdauernder Einwirkung eines einfachen Eindrucks nimmt das Bewußtsein ab, und es tritt, wenn alle mannigfachen, störenden Eindrücke ferngehalten werden, Schlaf oder Bewußtlosigkeit ein. So wird der hypnotische Zustand durch Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen einzigen Punkt, z. B. für das Gesicht durch Anstarren eines glänzenden Gegenstandes, für das Gehör durch ein einförmiges Geräusch erzeugt.“ Vergl. *Elsenhaus-Psychologie.*

dem König, der Königin, Hjalmar und der kranken Maleine ein sprunghaftes Gespräch über die gleichgiltigsten Dinge in fortwährenden Wiederholungen geführt wird, während szenische Vorgänge, wie das Auftreten des Irrsinnigen, das Krächzen der Raben, die Irrlichter u. a. die Stimmung allmählig so verdüstern, daß jeder Hörer, trotz der äußerlich fast gleichgiltigen leidenschaftlosen Worte, mitgeschüttelt wird von dem sinnlosen Grauen, das Maleine, Hjalmar und den König erfüllt. Und der Einakter „Der Eindringling" zeigt das virtuose Können des Hypnotiseurs, der allen Einwendungen des gesunden Menschenverstandes auf der Bühne, allen ironischen Selbstberuhigungen des materialistisch gesinnten Besserwissers im Zuschauerraum zum Trotz die gewaltige mystische Angst vor dem Unentrinnbaren — wenigstens für die Dauer der Aufführung — zu suggerieren weiß.

In dem Maße, in dem Maeterlincks bildnerische Kraft wuchs, hat er auf diese technischen Hilfsmittel, die die Fantasietätigkeit im Hörer nicht durch ästhetische, sondern durch physiologische Mittel beeinflußte, verzichtet; so wird der Seelenzustand von Pelleas und Melisande, ihre geheime Angst voreinander, die aus der Ahnung ihrer Liebe entsteht und Golos wilde Qual nicht mehr in einem Zusammensein dieser Drei in abgerissenen Wortwiederholungen und symbolischem, szenischem Bilde vermittelt, sondern indirekt durch die Wirkung, die das Zusammensein der Liebenden auf ein drittes sensibles Wesen ausübt, das seine Empfindungen in primitivster Weise wiedergiebt, und durch den Eindruck, den es damit hervorruft, auch den Dritten, Golo, charakterisiert. Diese Szene, in der der kleine Hjalmar vom Vater an das Turmfenster gehoben, naiv kindlich beschreibt, was er sieht, ist ein Meisterstück dramatischer Charakterisierungskunst; keine einzige Reflexion, nicht die leiseste tatsächliche Beschreibung der innern Zustände erfolgt, und doch haben wir in wenigen Minuten das Bild der Vorgänge in Pelleas' und Melisandes und in Golos Innern, und zwar in durchaus künstlerischer Form, deren Wirkung die Grenze des ästhetischen Vergnügens nicht überschreitet.

So wertvoll diese technischen Fortschritte an sich sind, und so bedeutend die allgemein — künstlerische Gestaltungsgabe des Dichters sich äußern mag, so reicht das alles aber noch nicht hin, ein Drama zu gestalten. Es genügt nicht, daß lebenswarme

Gestalten, ergreifende Situationen innere Vorgänge restlos vermitteln; im Drama müssen diese innern Vorgänge umgesetzt sein in wirkende Ereignisse, handelnde Personen, und manche von denen, die Maeterlinck, dem Dichter, in reinstem Verständnis folgen, sprechen ihm, weil er diese Bedingung nicht erfülle, die Befähigung zum Dramatiker ab.

Dem gegenüber möchte ich geltend machen: Die Begriffe dramatisches „Ereignis", „Handeln" stehen nicht fest. In früheren Zeiten mußten es stoffliche Ereignisse, stoffliche Taten sein, die ein Drama ergaben, später mit dem Aufkommen des psychologischen Dramas traten an ihre Stelle innere Vorgänge, innere Entwicklungen, die mit dem Verstand erfaßt und verfolgt werden konnten. Bei Maeterlinck nun handelt es sich um jene neue Form von Handlungen, Ereignissen, die in der Seele stattfinden. Und daß im Leben diese Vorgänge und Ereignisse in der Seele neuerdings mehr und mehr als Wirkungen hervorbringende Ereignisse, als persönliche Handlungen aufgefaßt werden, kann jeder bestätigen, der das Glück hat in einem Kreis von innerlich lebenden Menschen zu stehen. Es gibt schon heute in der jüngsten Generation Individuen, die bei völliger körperlicher und geistiger Kraft und Gesundheit — wie Maeterlink es fordert — in fröhlicher Stille ihr Leben führen und den äußern Ereignissen und bewußten Handlungen einen weit geringeren Einfluß auf ihr inneres Leben zulassen, als den stillen Vorgängen in ihrer Seele; und zwar nicht infolge eines Zweckstrebens nach einem hier oder im Jenseits zu erfüllenden menschlichen oder göttlichen Indeal, sondern fast unbewußt, nur infolge eines gesunden (durch keine Willkür — eigene oder fremde — zerstörten) Gleichgewichts geistiger und sinnlicher Kräfte. Sie haben die heroischen Tugenden bewußter Aufopferung und Entsagung umgewandelt in eine lautlose, selbstverständliche, unbewußte Hilfsbereitschaft und paralysieren die Kämpfe, wie Haß und Neid sie hervorbringen, in lächelnder unbewußter Gleichgiltigkeit; ja sie entgehen, ohne es zu wissen, durch das Bewußtsein unwandelbar guter Absicht den tragischen Wirkungen, die die Konflikte zweier Pflichten hervorbringen können. Diese Generation, die jünger ist, als Maeterlinck und diejenigen, die bis heute über ihn geurteilt haben, und daher als Generation reifer, kennt seelische Erschütterungen von einer Zartheit und Tiefe, wie noch kein

Dichter sie zum Gegenstand seiner Dichtung gemacht hat. Der Schatten eines Mißverstehens im Auge eines Freundes, das leiseste Zeichen seelischer Unaufrichtigkeit bei einem Bekannten, die Gramesfurche im Antlitz eines Fremden ist ihnen ein Ereignis von tiefste Empfindungen auslösender Kraft; ein schweigender Blick, aus dem die Seele leuchtet, ein kaum bemerkbares Lächeln, das Bewußtsein dieser Seele verkündet, eine Tat von beseeligender Wirkung. Für diese Generation hat Maeterlincks Drama Handlungen, Ereignisse, und diese Menschen teilen mit ihm die Hoffnung auf eine „Schaubühne des Friedens, des Glücks und der Schönheit ohne Tränen.“[1])[2])

Diskussion.

Der Vorsitzende: Wir haben hier eine psychologische Studie bekommen über die Entwicklung einer Individualität und zugleich einer ganzen Generation; ich glaube Sie werden mit mir unter dem Eindruck stehen, dass grade dadurch, dass die Vortragende sich darauf beschränkt hat, nur aus den Bekenntnissen und den Zeugnissen des Schriftstellers selbst das Bild der Persönlichkeit Maeterlincks und das Werden und Wachsen seiner Weltanschauung aufzubauen, diese Studie eine innere Geschlossenheit bekommen hat, die unwillkürlich auch für den, der den Dingen fern steht und nicht in der Lage ist den einzelnen Gedankengängen in Bezug auf ihre Begründung nachzugehn, etwas Überzeugendes hat. Auf der andern Seite lässt sich nicht verkennen, dass in einer solchen Begrenzung des Themas eine Gefahr liegt; es fragt sich: ist es methodisch richtig und ratsam, bei einer solchen Darstellung so völlig die allgemeinen Voraussetzungen der Bildung des Charakters auszuschalten, die sich aus dem zeitzeitlichen und örtlichen Milieu ergeben?

Noren-Herzberg: Ich wollte ein positives Bild geben von dem was Maeterlinck ist, und zwar deshalb, weil die bisher über ihn vorliegende Literatur (so weit sie sich nicht, wie in den schwer zugänglichen Ausführungen von Oppeln-Bronikowski auf die Biographie beschränkt) sich hinsichtlich der Haupteigenschaften der geistigen Persönlichkeit Maeterlincks widerspricht. Monti Jakobs rühmt ihn begeistert als romantischen Dichter, der den Naturalismus überwand. Johan-

[1]) Vorrede in *„Prinzessin Maleine“*, S. 16 Z. 18. [2]) Der Raum reicht leider nicht, die Dramen unter diesem Gesichtspunkt im Einzelnen durchzugehen; vorstehende Studie ist daher nur als eine Skizze anzusehen, deren Ausführung mit eingehender Analyse der Dramen als „Maeterlinck, der Dichter“ in den „Schriften“ der Gesellschaft erscheinen wird.

nes Schlaf schätzt ihn weniger als Dichter, denn als neuen Menschen. Meyer Benfey lässt ihn kaum als Dichter oder Philosophen gelten, sondern nennt ihn einen Weltweisen, eine Art Prophet. Drews dagegen reiht ihn unter die Popularphilosophen ein. Angesichts solcher Meinungsverschiedenheiten kann man eine Untersuchung, welcher Art sie auch sein soll, erst beginnen, wenn man als Grundlage die Persönlichkeit aufbaut, so wie sie einem selber vorschwebt. Dieses Bild der Persönlichkeit allein würde unter Berücksichtigung der äusseren Einflüsse etc. den Raum verbraucht haben, der für diese Arbeit zur Verfügung stand, und um also wenigstens noch Andeutungen über das Wesen des Maeterlinckschen Dramas geben zu können, verfiel ich auf den Ausweg, des Dichters Persönlichkeiten aus den Werken sprechen zu lassen, weil der Hörer dadurch den Dichter und die Werke gleichzeitig in den Hauptzügen kennen lernt.

v. Oppeln-Bronikowski: Der Vortrag erscheint als eine bewusste Reaktion gegen die, welche Maeterlinck aus seinem Milieu erklären. Er ist ganz aus sich heraus geworden, das Milieu hat ihm fast garnichts angehabt, er ist ein Wunder, das sich selbstherrlich auswirkt. Eine Art von Kriegserklärung gegen die Milieutheorie, aber durch diese gewollte Beschränkung ist die innere Continuität von Maeterlincks Entwicklung um so klarer gestellt, — ich glaube aber nicht, dass die Persönlichkeit so ganz aus sich heraus gewachsen ist.

Noren-Herzberg: Es liegt mir ganz fern, anzunehmen, dass Maeterlinck so ganz aus sich gewachsen ist, aber in der einzigen verbreiteten Darstellung von Maeterlincks Entwicklung, der von Anselma Heine, wird Maeterlincks Entwicklungsgang ganz systematisch abgeleitet aus Abstammung, Studieneinflüssen, Freundeseinflüssen. Die Individualität, die doch schliesslich vorhanden sein muss, tritt in den Hintergrund. Die Folge ist denn, dass bestimmt abgegrenzte Perioden festgestellt werden, die den Charakter der Einflüsse tragen, denen er ausgesetzt war: zuerst das tote Brügge, dann das helle Paris, schliesslich Frau Leblancs Lebens- und Schönheitsfreudigkeit. Dem gegenüber wollte ich, nicht durch Polemik sondern einfach durch die Vorführung der Keime und ihres organischen Wachsens, darauf hinweisen, dass die Vorbedingungen zu solcher Entwicklung immer da gegewesen sind, und daß alle die Erlebnisse nur den anscheinenden Einfluss hatten, weil Maeterlinck eben in dieser Richtung veranlagt war, mit seinen Worten zu reden: Die Ereignisse wirkten auf seine Seele mit den Kräften, die in ihr lebendig waren.

Schmidtbonn: Dieser Methode stimme ich auch zu, hier ist die Grosszügigkeit, die grössere innere Freiheit, und nach meiner Meinung auch die Wahrheit.

Simchowitz: Mir fiel bei dem Referat ein Wort von Lasalle ein in der Denkrede auf Fichte: er hätte die Livree des Philosophen angelegt, über den er spricht. Frau Noren hat Maeterlinck so dargestellt, wie Maeterlinck selber über sich sprechen würde, wenn er

aus sich heraus könnte. Aus dem ganzen sprach die lächelnde Überlegenheit der Innenwelt über die Außenwelt. Solche Darstellung ist sehr wertvoll, nur muß sie methodologisch richtig abgeschätzt werden. Individualitätslehre und Milieulehre als sich ausschliessende Gegensätze anzusehn, beruht auf einem methodologischen Denkfehler. Es handelt sich dabei garnicht um Tatsachengruppen, sondern um Denkmethoden. In der Naturwissenschaft hat man das Experiment, bei dem alle störenden Umstände ausgeschaltet werden und nur ein einziges Moment bestehen bleibt. In den Geisteswissenschaften haben wir nur unsere Denkmethoden; jede dieser Methoden für sich ist einseitig, so auch in der Literargeschichte die individualistische und die Milieumethode. Um zu einem realen Resultat zu kommen, müssen wir beide anwenden.

Noren-Herzberg: Das ist im allgemeinen auch meine Ansicht, aber wenn es sich um Untersuchungen über Erscheinungen der Gegenwart handelt, verschiebt sich das Verhältnis der beiden Arbeitsmethoden zu Gunsten der individualistischen, denn da ich keinen, auch den geistig höchststehenden Menschen für fähig halte, die Vorgänge der Gegenwart (also die Arbeitsmittel der Milieumethode) historisch d. h. objektiv zu beurteilen, so erscheint mir das Aufbaun einer Persönlichkeit aus ihrer Zeit heraus, wenn diese Zeit die Gegenwart ist, als subjektivere also unzuverlässige Arbeitsmethode, als die individualistische, die den Autor aus den Werken zu erfassen sucht. Es ist schliesslich schwieriger, sich eine zuverlässige Anschauung von einer ganzen Kulturströmung zu bilden, in der man selber aktiv und passiv darinsteht, als von einer einzelnen Persönlichkeit auf Grund der Werke, die doch als Tatsachen vorliegen. Den Werken gegenüber, besonders wenn ich mich nicht mit den Problemen, sondern den Kunstformen, den technischen Mitteln beschäftige, kann ich vergessen, ob sie heut oder vor hundert Jahren geschrieben sind, ich erlebe sie nach und aus den Empfindungen des Dichters, gehe ich dann an die Analyse und sehe Zusammenhänge auch da, wo der Dichter sie nicht ausdrücklich betont, also z. B. zwischen den einzelnen Werken. Es ist dasselbe, als ob man bei einem Menschen, den man lange beobachtet hat, die Motive der Handlungen errät, auch wenn er sie nicht angibt. Das eben ist die schöpferische Kritik, die sich von der subjektiven sehr unterscheidet (bei der der Kritiker seine Empfindungen in das Werk hineinlegt). Solch ein geistiges Zusammenleben, das einen in die Lage setzt, Zusammenhänge zu fühlen, Terminologie zu verstehn etc. etc. läßt sich aber nur durch das Studium der Werke erreichen, denn ebensowenig wie man im Leben sich das Urteil über einen Menschen bildet, nach dem was er von sich sagt, sondern nach dem, wie er handelt, nach dem, was er von sich sagt, sondern nach der Art, wie er handelt, reagiert etc., kann man von der dichterischen Persönlichkeit sich was er oder andere über seine Eigenart, über Einflüsse etc. erzählen. Wenn das Bild feststeht, können solche biographischen Daten zur Erklärung, Begründung dienen, das Bild an sich baut sich daraus nicht auf. Und ich wollte das Bild geben. Die Erklärungen,

Begründungen wird Herr v. Oppeln-Bronikowski aus seiner persönlichen Kenntnis Maeterlincks und des ganzen belgischen Dichterkreises sehr viel besser geben können.

v. Oppeln-Bronikowski: In der Tat erscheint Maeterlinck mir als die Blüte seiner flandrisch-belgischen Heimat. Die Familie ist dort seit dem 14. Jahrhundert nachweißbar; sie ist, wie der Name zeigt, germanischer Abstammung. In Belgien herrcht infolge der Übervölkerung eine ungeheure Intensivität der sozialen Arbeit und die zwei grossen Kontraste der Gegenwart, Sozialismus und Klerikalismus, platzen schroff aufeinander. Hier die Muskelmenschen der Arbeit, wie Meunier sie nachbildet, dort verträumte mittelalterliche Dunstkreise wie Gent und Brügge. So kommt auch in Maeterlinck zuerst das alte Gent, das mittelalterliche Belgien zu Worte, er ist ein mystisch versonnener Grübler. In den späteren Werken ist er der kraftvolle gesunde Mann, der seine Muskeln im Sport stählt. Die Auslöserin jenes Umschwunges aber ist Madame Leblanc. Sie ist ihm aber auch ein nachgeahmtes Vorbild geworden; die Widmung zu „Weisheit und Schicksal" beweist dies deutlich. Wie anders wäre auch dieser plötzliche Umschlag erklärbar? Hier eine düstere gedrückte Grundstimmung, (nur das zuletzt geschriebene Kapitel klingt in ein Hohelied der Liebe aus) dort das jauchzende Bekenntnis der starken Persönlichkeit, die freudige Lebensbejahung. Diesem Umschwung muss freilich eine — vielleicht unterirdische und unbewusste — Entwicklung vorausgegangen sein, die ihn ermöglichte, aber sie allein erklärt ihn nicht. Auch spricht Maeterlinck nicht nur von ihrem Einfluss, er beweist ihn durch die Tat. Alle Frauengestalten von Aglavaine an haben ihr deutliches Vorbild in Mad. Leblanc. In einem Buche von ihr: „Le choix de la vie" ist die die Hauptfigur eine Schwester Arianes und Monna Vannas. Sie will ihre Mitschwestern veredeln und befreien, und ganz wie in „Blaubart und Ariane" gelingt ihr das nicht. Und dieselbe Heroine erscheint auch in einem Aufsatz des doppelten Gartens (Ein Frauenbildnis) wieder. Übrigens ist aus Maeterlincks Vergangenheit auch das merkwürdige Doppelantlitz seines Stils zu verstehn; er ist Germane von Geburt und spricht dabei Französisch. Als er sich zuerst in die innere Welt versenkte, war seine Stilbildung durchaus germanisch, Spaßmacher haben seine Syntax mit dem Frage- und Antwortspiel der Ollendorfschen Grammatik verglichen. Je mehr Weltfreude und Realismus in ihm durchbrechen, je grösseren Anteil der Verstand an der Schaffung seines Weltbildes nimmt, um so mehr bricht das lateinisch-französische Stilgefühl durch. Statt der wortkargen Punktiermethode der älteren Werke, die das Beste im Dialog zweiten Grades nur andeutet, treten wortreiche Pathosszenen, vornehmlich in Monna Vanna. Man muss dieses Werk im Original lesen, um seinen Stil zu würdigen, diese pomphaft dahinrauschenden französischen Blankverse konnten keinen deutschen Schauspieler in den Mund gelegt werden. In seiner letzten Periode, besonders in Joyzelle, hat Maeterlinck dann eine Synthese germanischer und romanischer Stilart versucht, ähnlich wie

Goethe. Ein Stilbruch ist in seine letzten Werke gekommen, und ebenso liegt ein gewisser Widerspruch im Inhalt seiner Philosophie. Zuerst ist er ganz vom Verstand abgewandt und der mystische Sinn gilt ihm alles, später sieht er im Verstand das eigentlich menschliche und das Ziel der Entwicklung. Daraus ergeben sich zwei verschiedene Methoden des Welterfassens: die intiutiv mystische und die rationalistische. Auch hier kommt es zu keiner restlosen Synthese: vielleicht ist der Ausgleich der Zukunft vorbehalten. In seinem letzten Aufsatz, „Die moralische Krisis", gibt er bereits eine Kategorientafel, deren oberster Wert der mystische Verstand ist, dann folgt der bewusste Verstand, der über die Grenzen des eigenen Ich hinausgreift, und zu unterst der borniert-egoistische Verstand.

Von Dr. Post wird betreffs dieser Dreiteilung als ein interessantes Problem die Frage aufgeworfen, wie weit bewußt oder unbewußt ähnliche Anschauungen bei Philosophen, wie insbesondere Plato und Spinoza von Einfluss gewesen sind. Insbesondere die Charakterisierung der höchsten Erkenntnisart als einer intuitiven berührt sich sachlich mit den genannten Denkern.

v. Oppeln-Bronikowski: Es hätte schliesslich noch die eigenartige Erscheinung erklärt werden können, wie Maeterlinck sich aus dem tiefsten Fatalismus zur höchsten Lebensbejahung durchzukämpfen vermochte.

Noren-Herzberg: Ich habe in meiner Arbeit das Wort Fatalismus sorgfältig vermieden, weil ich den Eindruck habe, dass Maeterlinck sich wohl mit fatalistischen Vorstellungen herumgequält hat aber nie, wie von ihm behauptet wird, wirklich Fatalist war. Schon im Schatz der Armen schreibt er: Denn es ist vielleicht unsre Aufgabe das Bewusstsein der Erde zu mehren." Das setzt doch Vorstellungen von menschlichem Streben voraus, nicht von vorherbestimmten Ereignissen.

Vorsitzender: Ich bitte sich zuerst über den Begriff Fatalismus zu einigen.

Dr. Post: Im allgemeinen ist Fatalismus die Auffassung, daß unser Leben blinde Naturmächte mit brutal mechanischer Notwendigkeit regieren. Da sich deren Wirken gänzlich jenseits von moralischen Zwecken vollzieht, so steht nach dieser Auffassung die nach Zwecken und moralischen Motiven handelnde Persönlichkeit dem Naturlauf als etwas absolut Fremdes gegenüber.

Noren-Herzberg: Wenn Maeterlinck so gedacht hätte, dann könnte er nicht sagen: „Die Trübsale der Menschheit verfolgen einen Weg, der zuletzt zu einer Heimat führen muss." Ich weiss, dass man auch unzählige Worte aus dem Schatz der Armen für den Fatalismus anführen kann, besonders die Bezeichnung „Der Stern" oder „Das Schicksal" aber dabei wird dann immer vergessen, dass Maeterlinck Dichter ist und auch die Kräfte, die er sich in seinem Innern treibend vorstellt, dichterisch personifiziert, so dass sie wie außer dem Menschen wirkende Gewalten erscheinen. Um Maeterlincks

Terminologie zu verstehn, muss man die einzelnen Worte in den verschiedenen Werken nachprüfen und aus den verschiedensten Zusammenhängen nachfühlen, was er darunter versteht. Das habe ich getan und bin zu der Überzeugung gekommen, dass es nur bildliche Ausdrücke sind, wenn er von Schicksal, Stern etc. spricht.

Vorsitzender: Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, als ob die Frage: ist Maeterlinck in einer Periode seines Lebens Fatalist gewesen oder nicht, nicht so sehr aus einer Differenz über die Tatsache einer Wandlung Maeterlincks in seinem Verhältnis zum Schicksal sich ergibt, sondern dass die Streitenden in der Sache einig und nur über die Bezeichnung des Seelenzustandes verschiedener Meinung sind. Eine Weiterführung der Diskussion in dieser Richtung erscheint mir für die Aufstellung der uns am meisten interessierenden Probleme belanglos. Ich schlage daher vor, dieses Thema zu verlassen und zu dem Ausgangspunkt, die allgemeine Entwicklung Maeterlincks, zurückzukehren.

v. Oppeln-Bronikowski: Der „Schatz der Armen" ist kein Werk aus einem Gusse; er umspannt die ganze erste Periode. Zuerst hat in ihm unser Leben keinen anderen Zweck als den Tod, aber dieses Werk hat Stufen, die allmählich zur Lebensbejahung führen. In der gleichen Richtung bewegen sich die Dramen. Indem Maeterlinck sich gewöhnt, dem Schicksal ins Auge zu schauen, lernt er gewisse Kräfte, die ihm erst dem Menschen feindlich schienen, als inneres Schicksal aufzufassen, das, mit Weisheit durchtränkt, dem äusseren Schicksal Widerpart zu halten vermag. In „Pelleas und Melisande" ist dies innere Schicksal noch die Zwillingsschwester des äusseren Schicksals und führt seine Träger in Verderben; auch in „Aglavaine und Selysette" zieht es, trotz Aglavaines Absicht zu beglücken, Tod und Tränen nach sich. Erst in „Monna Vanna" wird es zur befreienden Macht, die es auch in den späteren Werken bleibt.

Dr. Post: Es wäre noch die Frage aufzuwerfen, wie weit Einflüsse der Stoa für Maeterlincks Auffassung vom Verhältnis des Schicksals zu der Persönlichkeit massgebend gewesen sind, da es sicher sei, dass er mannigfache Berührungen mit der stoischen Tradition gehabt habe, unmittelbar aus der Lektüre ihrer alten klassischen Vertreter, mittelbar durch Emerson und die französische populäre Philosophie.

v. Oppeln-Bronikowski: In Frankreich sind stoische Ideen mehr im Umlauf als bei uns. Man hat zahlreiche Übersetzungen der antiken Moralisten. Maeterlinck teilt die Gedanken der Stoa nur in der zweiten Periode. Auch hier liegt eine Entwicklung zur Lebensbejahung vor. In den ältesten Werken herrscht völlige Ratlosigkeit gegenüber dem Schicksal; in der zweiten Periode verhilft ihm die Stoa zum passiven Widerstand gegen das Schicksal. Der Mensch kann aus den schlimmen Zufällen das Beste machen und alle Prüfungen können ihm veredeln. Etwas von Fanfaronnade läuft hier mit

unter, sonst müsste man dem Menschen ja möglichst viele Prüfungen wünschen. In den gleichen Widerspruch verwickelt sich die kirchliche Lehre: Wen der Herr lieb hat, den züchtigt er. Wozu dann aber nach Lourdes pilgern und um Heilung flehn? Wir müssten vielmehr um mehr Leid bitten. Später ist Maeterlinck aus dieser passiven Stellung und aus diesem Widerspruch herausgetreten. Das Leid soll den Menschen nicht allein seelisch vertiefen, sondern ihn auch geistig so witzigen, dass er es einzuschränken lernt und so das Schicksal auch in der Aussenwelt besiegt.

Noren-Herzberg: Maeterlinck hat sich meiner Ansicht nach in diesen Widerspruch nicht verwickelt. Schon im „Schatz der Armen" beginnt er damit, dass durch eine tätige Liebe im Menschen dieselbe Verinnerlichung erreicht werden kann, wie sonst durch Schmerzen. Vergl. „Das Schweigen" und „Die unsichtbare Güte". Derselbe Gedanke geht durch „Weisheit und Schicksal" hindurch. „Liebe ist besser als Leiden". Ich kann nur wiederholen, wer mit Maeterlincks Werken lebt wie mit einem Menschen, findet keine inneren Widersprüche, sondern nur folgerichtige Entwicklungen.

Vorsitzender: Wir kommen hier wieder auf das Gebiet der persörlichen subjektiven Anschauungen, über die eine Einigung nicht zu erzielen ist und die für die sachliche Diskussion der Tod sind. Ich bitte daher wieder zum Thema zurückzukehren.

Ohmann: Da im Referat eine Darstellung der innern Zusammenhänge in Maeterlincks Gedanken gegeben wurde, so scheint es mir wünschenswert, wenn die Verbindungsfäden zwischen den beiden Welten des Dichters, des äussern Naturgeschehens und des psychischen Lebens noch deutlicher aufgezeigt würden. Materlinck stellt diese beiden Welten in grossartiger Polarität gegeneinander. Um so wichtiger wird die Frage: wie vollzieht sich psychologisch die Erkenntnis, durch die wir die ganze Welt des objektiven Daseins zu unserm innern Besitz gewinnen? Bei Maeterlinck ist, ähnlich wie in Goethes Naturphilosophie, eine eigenartige Synthese des kausal bedingten und des zweckvollen Geschehens erreicht: nichts ist innen, nichts ist aussen. Das Problem ist durchaus metaphysisch gefasst, die Frage, wie die Erkenntnis zwischen den beiden Welten vermittelt. beschäftigt Maeterlinck nicht. Aber es müssen sich doch mittelbar die Wege aufweisen lassen, auf denen Maeterlinck die Aussenwelt in sich aufnimmt. Da er diesen Prozess in den eigenartigsten Symbolen beschreibt; so ist es gefährlich, seine Gedanken durch landläufige psychologische termini zu interpretieren. Ist das nicht schon z. T. durch den Gebrauch des Wortes „unbewusst" geschehen? Wie stellt Maeterlinck besonders das Verhältnis des individuell Psychischen zum universell Psychischen dar?

Noren-Herzberg: Ich habe Maeterlinck nicht interpretiert wenn es sich um diese Fragen handelte, sondern in seinen eigenen Worten angeführt, weil er selbst durchaus nicht konsequent ist in der Anwendung des Wortes „unbewusst", und also das, was ge-

meint ist, immer nur aus den wörtlichen Zusammenhängen zu ersehen ist. Alle darauf bezüglichen Ausführungen sind Zitat (unter Angabe), mit Ausnahme einer einzigen Stelle, wo ich mich Hartmannscher Terminologie bedient habe, mit der man bei Maeterlinck noch am weitesten kommt. Wenn Sie den Abschnitt „Novalis" im Schatz der Armen durchlesen, werden Sie finden, daß er Individuell- und Universell-Unbewusstes unterscheidet, an anderen Stellen scheint ihm das wieder zusammenzufliessen, wenn er z. B. im „Stern" von dem gemeinsamen Urgrund aller Seelen, dem Unbewussten, spricht.

v. Oppeln-Bronikowski: Er macht allerdings den Unterschied von Individuell und Universell. Frau Noren hat seine Philosophie notgedrungen systematisiert, um den Entwicklungsgang aufzeigen zu können. Die Philosophie Maeterlincks ist durchaus unsystematisch und ihre logische Zusammenstellung war keine kleine Arbeit. An noch übrigbleibenden Ungenauigkeiten trägt Frau Noren daher keine Schuld. Wie ich schon hervorhob, drückt Maeterlinck sich nicht klar darüber aus, welches für ihn das höchste Prinzip ist. Dem Naturwissenschaftler Maeterlinck ist es der bewußte Geist, dem Mystiker die mit dem Absoluten verbundene Intuition. Auch die verschiedenen Arten des Unbewußten unterscheidet er nicht, was auch Eduard von Hartmann als Schwäche empfindet. In Betreff des Psychologischen möchte ich betonen, daß die älteren Stücke ausgesprochenen Traumcharakter tragen. In Tintagiles haben Sie alle Anzeichen des schweißgebadeten Albtraumes. Etwas Unheimliches, Übergewaltiges dringt auf die Menschen ein, List und Gewalt vermögen nichts dagegen. (Vergleiche Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht, Bd. V, 309 f.). Und so geht es weiter bis zu dem noch unveröffentlichten Märchenspiel „Der blaue Vogel". Dort sollen die Kinder den Vogel greifen, der ihnen immer wieder entfliegt; auch die Waldszene ist ein projizierter Albtraum.

Rick: Der Vortrag gab die Grundlage zum ganzen Maeterlinck. Ohne diese Grundlage hat sich jede weitere Untersuchung als Bruchwerk erwiesen, daher meist als schiefeingestellt und in den Ergebnissen unreif. Immerhin ist zu beklagen, daß gegenüber der Gegensätzlichkeit der bisherigen Einschätzungen Maeterlincks, die einseitig entweder sein Philosophentum oder sein Dichtertum betonen, nicht schon im Rahmen dieses Vortrag die Synthese gelingen konnte, zu der solche unabgeschlossenen Urteile auffordern, daß also Ref. vor Behandlung der rein dichterischen Qualitäten des Dramentypus, des Bühnenbilds, der poetischen Ausdrucksmittel abbrechen mußte. (Vergl. Preface Theatre 1 pg. 10.) Einleitend müßte dazu einmal nachgeprüft werden, wieviel von Maeterlincks Weltanschauungskämpfen in seine früheren Dramen, (bis 1896) nicht als Stimmungsgehalt (das Grauen vor dem Unbekannten; Versuche es zu bannen), sondern in allegorisch-symbolischer Form eingegangen ist; wieviel also von dem mit Stoff und Handlung des Dramas verquickt ist, was Maeterlinck in reifern Tagen seines dramatischen Schaffens von der Dichtung ge-

trennt und in die Essayform verwiesen hat. Am durchsichtigsten ist der so sich ergebende Doppelsinn des Dialogs in den Blinden. Sie sind der deutliche Niederschlag der Stimmung eines Menschen, der sich des Bedrückenden einer noch pfad- und ziellos im Dunkel tastenden Lebens- und Weltanschauung, in sich und in breiten Schichten seines Geschlechts, bewußt wird. Daß man sich hier gescheut hat, den Schleier der Symbolik zu lüften, hängt mit einer durch neuerliche Proteste eingeflößten Abneigung gegen das „Interpretieren" von Symbolen zusammen. Diese Blinden bewohnen eine Insel, von der aus keine Brücken zu andern Welten führen. Blind kamen sie hin, und unerklärlich ist ihnen, wie es geschah. (Schlözer S. 36.) Nur in einer hellsehenden Kindheit waren einigen von ihnen die Augen nicht gebunden (16, 29). Andre sind blind geboren, zur Blindheit geboren, sie spüren keinen Trieb, aus ihrer Dumpfheit sich zu erheben. (Ich bleibe aber lieber im Hospiz, 22. Wir werden überhaupt nicht mehr ausgehn 28, da ist man im Schutz der Mauern, ... wenn das Tor geschlossen ist, kann man nicht heraus und hat nichts zu fürchten 29, 30). Sie trifft der Vorwurf: Ihr wolltet euch auf den Steinen am Wege hinsetzen um zu essen, (62). Einen Führer weisen diese von sich. Andere dagegen gestehen sich ihren kläglichen Zustand ein, der ihnen nicht einmal über sie selbst Klarheit gibt: Wir fragen uns und wir geben uns Antwort, wir leben zusammen, wir sind immer zusammen, aber wer wir eigentlich sind, das wissen wir nicht (40). Jahre und Jahre sind wir schon beisammen und wir kennen uns nicht! Man kann sagen, daß wir immer allein sind! (41) zugleich aber auch, daß ihr bisheriger Führer versagt, Wir brauchen einen anderen Führer 16), was dieser selbst sich nicht verhehlte. (Er meinte dann die Herrschaft der Greise sei vorüber, vielleicht . . . . 18.) Nunmehr hoffen sie auf die Männer auf dem Leuchtturm, die, wenn sie auch mit ihnen auf dieselbe Insel gebannt sind, doch in lichte Ferne und Höhe schauen können, wo vielleicht Erlösung aus dem Reiche der Schatten und Dornen winkt. (Ich denke, die Wärter vom großen Leuchtturm werden uns bemerken.) Doch: „Sie steigen niemals herunter". Die Männer der Wissenschaft reichen der Masse der im Dunkeln Wandernden nicht die Hand. So schliesst das Drama noch mit einen Schrei der Verzweiflung an das Unbekannte: „Wer bist Du? . . . . Erbarmen!" der die Zuversicht der jungen Blinden übertönt. (Er meinte ich würde einst wieder sehen: . . . . Meine Lider sind geschlossen und doch fühle ich, wie es in meinen Augen lebt.")

Noren-Herzberg: Auch mir liegt die Einzeluntersuchung der Dichtungen näher als die Darstellung der menschlichen oder philosophischen Entwicklung, das können Sie schon daraus sehn, daß ich die ästhetische Untersuchung weiter ausführen will; aber bei dem heutigen Stand der Maeterlinckliteratur, die zu viel gibt, als daß man sie ignorieren, und zu wenig, als daß man sie als Grundlage benutzen kann, mußte eben die Grundlage erst geschaffen werden; die detaillierten Ausführungen folgen in allernächster Zeit im Rahmen der Schriften der Gesellschaft.

Aus dem Mitgliederkreis

Um unsern ausserordentlichen Mitgliedern ein Bild zu geben, von dem, was den Verfassern der beiden soeben erschienenen [1]) Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn als Ziel ihrer Arbeiten vorschwebte, haben wir die Autoren ersucht, sich selbst darüber zu äußern:

I. Ich hoffe durch mein Buch „Hebbels Dramatechnik" mehr zu geben, als eine literarhistorische Übersicht mit diesem Titel heute zu versprechen scheint. Nicht die landläufige Classifikation äußerlicher technischen Mittel soll als Endresultat gezeitigt werden, sondern die spezifische Eigenart des Künstlerischen, speziell des dramatischen Schaffens bei Hebbel der Darstellung entspringen. Wie eine technische Gliederung in meinem Sinne das leisten kann, soll folgende Betrachtung der Einleitung zeigen. Gemeinhin wird unter dem Stoff eines Dramas die sogenannte Fabel verstanden, die Handlung rein anekdotisch dargestellt, ohne dialogisch-szenische Ausgestaltung. Letztere bezeichnet man dann als Form. So unterschieden sind Stoff und Form begrifflich nicht scharf umrissen; jeder der beiden Begriffe ist zu weit und zu eng gefaßt; jeder dehnt seinen Umfang auf das Gebiet des anderen aus. Denn ohne Zweifel ist, was man gemeinhin Fabel nennt, nicht der eigentliche Rohstoff des schaffenden Künstlers. Sie wurde ja erst in anekdotischer Fassung aus der szenischen Gliederung heraus gelöst. Man glaubt also, aus der reifen dialogischen Form den Stoff einfach dadurch wiederherstellen zu können, daß man sie in Erzählung auflöst? — Das Äußerliche dieser Scheidung liegt klar zu Tage. Nein, die Fabel eines Dramas ist nicht sein Stoff; schon rein anekdotisch herausgeschält läßt sich daran die gestaltende, charakteristisch formende Hand des Dichters wahrnehmen. Eine formale Untersuchung darf nie und nimmer die Fabel als Stoff voraussetzen. Denkt man daran, wie charakteristisch verschieden schon rein hinsichtlich der anekdotischen Handlung Otto Ludwig und Hebbel in ihren Bernauer-Dramen denselben historischen Vorwurf gestaltet haben, so rechtfertigt sich diese Forderung. — Andererseits nun kann die szenische Fassung eines Dramas noch stoffliche Elemente enthalten. Dies wird überall da der Fall sein, wo ein Dramatiker überkommene, an Vorgängern beobachtete Darstellungsmittel ohne innere Notwendigkeit, ohne daß seine Handlung aus sich sie bedingt, anwendet, denn „Regeln und Grundsätze sind für den Künstler nur Stoff, ..." (Hebbel in seinem Tagebuch unter dem 20. 2. 39.) Eine erlernte Darstellung, die nicht organisch aus der Handlung erwächst, trägt demnach den

[1]) Über die Subskriptionsbedingungen vergl. geschäftliche Mitteilungen.

Charakter ungeformten Stoffes. — Gegenüber der alten Definition von Form und Stoff, wonach letzterer die Fabel, erstere deren dialogisch-szenische Ausgestaltung ist, behauptet sich, nachdem der wahre Charakter dieses Verhältnisses klargelegt worden ist, die eingangs gegebene: **Form ist Ausdruck der Persönlichkeit; Stoff** im Drama ist das Unpersönliche, Form ist das Individuelle — Persönliche. „Stoff ist Aufgabe, Form ist Lösung." (Hebbel, Tagebuch vom 6. Dez. 38.)

Die Technik des Dramas hat es nur mit der Form zu tun; sie mustert die Mittel der Form. Was das nach der obigen Definition der Form heißt, bleibt nicht zweifelhaft. Technische Analyse der Dramatik eines Dichters ist nichts anderes, als Betrachtung der ihm eigenen Mittel poetischen Schaffens; Dramen technisch zergliedern, heißt sie in Einzelzügen als charakteristische Äußerungen einer künstlerischen Persönlichkeit beleuchten.

Die gegebenen Begriffe der dramatischen Form und Technik schließen eine allgemein gütige Theorie der dramatischen Darstellungsmittel aus. Es gibt wohl eine Shakespeare'sche, eine Schiller'sche, eine Kleist'sche Dramatechnik, aber keine technische Dogmatik. Wie Form und Technik das individuelle Element des Kunstwerks sind, so können sie auch nur, wenn sie als Eigenarten einzelner Dichterpersönlichkeiten betrachtet werden, den Gegenstand fruchtbarer Untersuchung bilden. In diesem Sinne erörtert aber erschließen sie die geheimen Tiefen poetischen Schaffens, und bieten eine sichere künstlerische Charakteristik des Dichters. Form und Technik ist es, was bei einem Kunstwerk recht eigentlich Gegenstand einer Betrachtung sein kann.

Dr. S. Schmitt.

Die in meinem Buch „Schillers Demetrius" unternommene Analyse der verschiedenen Motive, die in der gestaltenden Phantasie Schillers einer festen Fügung zustrebten, ohne sie jedoch immer zu erreichen, beruht auf der durch G. Kettner (Weimar 1895) veranstalteten Ausgabe der Fragmente von Schillers „Demetrius". Vorausgesetzt ist dabei die Kenntnis des in den üblichen Ausgaben von Schillers sämtlichen Werken abgedruckten, von Körner hergestellten Textes des „Demetrius".

Bei dieser Analyse soll es als Aufgabe angesehen werden, die ganze Fülle der Motive ins einzelne deutlich zu machen, um so — nach Möglichkeit — etwa die Anschauung des tragischen Stoffes zu gewinnen, die der Dichter besaß. Denn erst in dem Augenblick, in dem der Nachfolgende all die Fäden hin- und herschießen sieht, die das Gewebe der einzelnen dramatischen Bilder zustande bringen oder zustande bringen sollen, wird es ihm möglich werden, ein Verständnis für den Ernst und für die Fülle dichterischer Schaffenskraft zu gewinnen, die in Schiller lebt.

Er wird diesen Geist bewundern, der in einem zum Tode kranken ~~Geist der~~, indem er ganz im Ideellen lebt, die Natur zu seinem Werk~~zeug~~, in rastloser Energie immer höhere Flüge unternimmt, ~~einen neug machte~~, bis sie an die Grenze gelangt, wo alles Menschliche sich vor der Notwendigkeit beugen muß. Wer mit sinnender und nachdenklicher Betrachtung sich in die Arbeit vertieft, aus der mitten heraus Schiller durch den Tod genommen worden ist, der steht unter dem Eindruck, daß hier ein Leben tätig gewesen ist, dem der Dichter selbst das Beste schrieb mit den Worten aus dem Gedicht von 1795: „Das Reich der Schatten“:

„Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born,
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn“.

Adolf Mielke.

Mitgliederverzeichnis
(Fortsetzung).

Oberlehrer A. Becker, Elten, Bez. Düsseldorf.
Frl. Lilli Budde, Berlin, Grunewald.
Frau Melanie Buttmann, geb. von Eicke, Berlin.
Frl. Lina Cullmann, Bonn.
Theodor Dillenburger, Bonn.
Dr. F. Engelhard, Bonn.
Clara von Elmpt, Bonn.
Dr. Hans Heinz Ewers, Düsseldorf.
Flasdieck, stud. phil., Bonn.
Arnold Fortlage cand. hist. Bonn.
Frl. Gertrud Friedberg, Hannover.
Frau Gutsbesitzer Haumann, Marten.
Frau Amélie Heckmann, Duisburg.
Jos. Hilger, Hauptlehrer, Mayen.
Geh. Rechnungsrat Hövermann, Bonn.
Jos. Kolling, cand. phil., Bonn.
Hauptmann L. Krüger, Ehrenbreitenstein.
Frau Dir. Lang, Godesberg.
Hubert Lietz, Godesberg.
Max Lorenz Steglitz, Berlin.
Elisabeth Mannes, Remscheid.
Franziska Peters, Bonn.
Pfarrer H. Rodewald, Irmenbach b. Traben-Trarbach.
Dr. med. Rusch, Mülhausen i. E.
Anna Schmidt, Schulvorsteherin, Düsseldorf.
Referendar H. Schmitz, Elberfeld.
Marie Schmitz, Bonn.
Stadtbibliothek, Cöln.
Lene Turck, Lüdenscheid.
Grete Weerth, Barmen.
Ludwig Wepner, Cöln.
Frau Justizrat Zurhellen, Bonn.

Als ordentliche Mitglieder wurden die Herren F. von Oppeln Bronikowski Berlin und Dr. Simchowitz Köln aufgenommen.

Geschäftliche Mitteilungen.

6. Sitzung der ordentlichen Mitglieder am 1. Dezember: Ricarda Huch als epische Dichterin.
1. Sitzung im 2. Vereinsjahr am 12. Januar: Ibsens Lyrik.
2. Sitzung am 9. Februar: Die Technik in Thomas Manns Prosaschriften.

Die beiden ersten Nummern der „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ sind vom Verlage fertig gestellt worden und stehen den Mitgliedern nach § 9 der Statuten zum Herstellungspreis auf Subscription zur Verfügung. Bei Bestellung gilt die vorgedruckte Postanweisung als Ausweis der Mitgliedschaft. Im Übrigen bitten wir, die nachfolgende Notiz des Verlags zu Rate zu ziehen:

Zur besonderen Beachtung.

Dieser Nummer liegt ein Postanweisungsformular bei, dessen Benutzung zur Bestellung der beiden ersten Schriften der Gesellschaft angelegentlich empfohlen wird. Durch die Bestellung in dieser Form weisen sich die Mitglieder als berechtigt aus, den Subscriptionspreis zu beanspruchen, und gleichzeitig werden Unkosten für Postnachnahme umständliche Buchführung und spätere Zustellung einer Rechnung vermieden. Nur bei der einfachsten geschäftlichen Behandlung konnte ein so niedriger Preis (Mk. 1,60 für die erste, Mk. 2,60 für die zweite Schrift) festgesetzt werden.

Der Subscriptionspreis erlischt am 1. Februar 1907.

Die für den Buchhandel geltenden Preise sind dann Mk. 2,20 und Mk. 3,60.

Fr. Wilh. Ruhfus.

Vortragscyklus.

Der bedeutenden Kosten der Organisation halber verzichten wir im laufenden ersten Jahrgang, d. h. in den noch ausstehenden Monaten November und Dezember darauf, besondere Vorträge für die Bonner außerordentlichen Mitglieder zu veranstalten.

Mit dem neuen Jahrgang beginnt dagegen ein Vortragscyklus, der in innerer Geschlossenheit die literarische Entwicklungsgeschichte des jungen Frankreich darstellen soll. Getreu unserem Programm haben wir ein Thema gewählt, über das noch keine Literatur vorliegt. Die Vorträge werden zeigen, daß auch die bedeutsamsten Probleme und Erscheinungen unserer gegenwärtigen deutschen Kultur in engster Verbindung stehen mit dem, was wir bringen.

Der erste Kenner dieser bei uns nahezu unbekannten Welt in Deutschland, Friedrich von Oppeln-Bronikowski, den gleicherweise Anlage wie persönliche Beziehungen autorisieren, wird die Vorträge halten. Er hat folgendes Programm aufgestellt:

1. Februar: Stendhal.
8. Februar: Barbey d'Aurevilly und Huysmanns.
15. Februar: Die Symbolisten (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, de Régnier).
22. Februar: Rodenbach und Verhaeren.
1. März: Rostand.

Bestand bis jetzt die vorausgesetzte Mitarbeit der außerordentlichen Mitglieder in einer entgegenkommenden Teilnahme an den in den „Mitteilungen" behandelten Fragen und Stoffen und in einer inneren Verarbeitung der dabei gebotenen Anregungen, so wird durch die Vortragsabende die Mitarbeit der außerordentlichen Mitglieder in Bonn insofern noch erweitert und vertieft, als uns dabei als Ziel vorschwebt, daß die Hörer die Mühe nicht scheuen werden, sich vorher mit den hervorragendsten Werken der in Betracht kommenden Dichter (ein genaues Verzeichnis der Literatur mit Hervorhebung des Wichtigsten wird in der nächsten Nummer der „Mitteilungen" gegeben) vertraut zu machen.

Wir hoffen, auf diesem Wege an den Vortragsabenden selbst einen für das Gebotene ähnlich vorbereiteten und empfänglichen Hörerkreis aus allen Mitgliedern zu versammeln, wie er sich im engeren Kreis der ordentlichen Mitglieder an den regelmäßigen Arbeitsabenden zusammenfindet.

In gedrängterem Kreis schließt sich auch an diese Vorträge eine Diskussion an, an welcher sich solche außerordentliche Mitglieder, die sich genügend eingearbeitet haben, um Ergänzungen geben zu können, beteiligen können und nach unserem Wunsche sollen.

Diejenigen außerordentlichen Mitglieder, welche den für das Jahr 1906 gezeichneten Jahresbeitrag noch nicht eingezahlt haben, werden um Übersendung vor dem 1. Dezember ersucht.

Druck von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund.

1. Jahrgang. Dezember 1906. No. 7.

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Inhalt:

1. Ricarda Huch
   a) Referat von Dr. Karl Rick
   b) Diskussion
2. Vortragscyclus in Bonn:
   „Das junge Frankreich"
3. Geschäftliche Mitteilungen

Anmeldungen zu ausserordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstrasse 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen ausserhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Lessingstrasse 52.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann, Bonn.

1. Jahrgang | 6. Sitzung: 1. Dezember 1906 | No. 7

Ricarda Huch*)

von Karl Rick.

Das Urteil über ein Einzelwerk oder ein Erstlingswerk fällt zumeist so aus, daß es nur unter Vorbehalten gegeben wird und nur mit Vorbehalten bestehen bleibt. Erst wenn eine gewisse Schaffenshöhe erreicht ist, wird ein fruchtbares Zusammenfassen der Leistungen möglich. Einen solchen Höhepunkt sehe ich im Schaffen der Ricarda Huch erreicht mit dem Roman „Vita Somnium Breve", der ins Jahr 1904 fällt. Gerade bei ihr war es geboten, ein solches vorläufig letztes Wort abzuwarten. Sie, die so vielseitig sich betätigende, die man bald nachschaffende Romantikerin, bald eine kräftige Realistin nannte und durch deren Stil selbst

*) *Der Bundesschwur.* Lustspiel von Rich. Hugo. Zürich o. J. (1891).
Evoë! Dramatisches Spiel. Berlin 1892.
Dornröschen. Märchenspiel. Leipzig 1902. (geschrieben 1893).
Erinnerungen von Ludolf Ursleu. Roman. Stuttgart 1893.
Gedichte. Leipzig 1894.
Der Mondreigen von Schlaraffis. 1896. | gesammelt als
Teufeleien I, II. Lügenmärchen 1897. | Drei Erzählungen
Haduvig im Kreuzgang. 1897. | Leipzig 1905.
Blütezeit der Romantik. Leipzig 1899.
Liebe. Novelle. 1899.
Fra Celeste und andere Erzählungen. (Der arme Heinrich. Der Weltuntergang. Die Maiwiese.) Leipzig 1899.
Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.
Aus der Triumphgasse. Lebensskizzen. Leipzig 1902.
Von den Königen und der Krone. Roman. Stuttgart 1904.
Vita Somnium Breve. Roman. Leipzig 1904. (Zitiert nach der 2. Auflage.)
Gottfried Keller. Die Dichtung, Bd. IX. Berlin o. J. (1904).
Seifenblasen. Drei scherzhafte Erzählungen. (*Lebenslauf des hl. Wonnebald Pück. Aus Bimbos Seelenwanderungen. Das Judengrab.*) Stuttgart 1905.
Die Geschichten von Garibaldi in drei Teilen. I. Die Verteidigung Roms. Roman. Stuttgart 1906.

eine Zweiteilung zu gehen schien, hat hier einmal ihr Tiefstes gegeben und hat es in der Form zu geben gewußt, die den Gipfel ihrer Stilkunst bezeichnet.

Durch die richtige Einstellung eines solchen Hauptwerkes erhalten dann auch die früher scheinbar auf getrennten Entwicklungslinien liegenden Werke ihre einleuchtende Stelle. Fäden laufen zusammen, die man sich vordem nicht als zu einem einheitlichen Gewebe gehörig denken konnte. Ideenfolgen, die man für abgeschlossen und selbständig hielt, erweisen sich als Stufen, über die der Weg notwendig führen mußte. Daß uns alle diese Stufen vorliegen, ist eine belehrende Folge einer neuzeitlichen Sitte, die will, daß ein neugebornes Werk, wenn es auch nur in Teilen gelungen ist, auf den Markt und vor die kaufende Welt gelangt.

Der Pfad, der zu VSB. hinanführt, hat Höhen und Tiefen. Eine Hebung des Weges war erreicht mit den Lebensskizzen „Aus der Triumphgasse"; doch wenn auch die Resultate des Buches eine lange Denkperiode abschließen, so haben sie bei näherem Zusehen kein abgeschlossenes Gepräge. Durch die Trg. hat sich die Dichterin losgemacht von drückenden Gedankengängen, die ihr immer wieder den Weg kreuzten und denen sie einmal ins Gesicht sehen mußte, sollte sie an allem weitern Streben Freude finden, sollte sie alle Verwirklichung einer hochentwickelten, persönlichen Kultur für wohlfundiert und berechtigt anerkennen.

Von Anfang zog es die Dichterin zu „jenen Urnaturen, die mit den Elementen zugleich entstanden zu sein scheinen und deren blind und mächtig wirkende Seele haben." [1]) Weshalb sind diese? Welchem Ziel strebt ihr Dasein zu? Weshalb verstreuen sie ihren unerhörten Reichtum an Schönheit und Anlagen, ohne seiner Wirkungen froh zu werden? Erwächst mir, dem Sehenden, Pflicht und Verantwortung, mein Licht und mein Wissen hinauszutragen? Zumal, da mein Erfolg dabei in Frage steht?

Auf solche Fragen, die Hugo von Hofmannsthal in der Ballade des äußern Lebens und in den Zeilen „Manche freilich müssen unten sterben" aus der Tiefe leispochend aufsteigen läßt, sucht R. Huch die Lösung in stets wechselnden Möglichkeiten im weiten Rahmen des Romans.

[1]) *Ursl.*, S. 129.

„Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden"

könnte man an den Eingang setzen. Hugo von Belwatsch, den R. Huch zum Erzähler macht, fühlt sich mit unzerreißbaren Banden an jene niedern, schweren Lebensgänge gebunden und schwebt zwischen Zweifeln hin und wieder: Fließt denn der Strom der Gnade nicht, der auch jenes weihelose Dasein berührt, oder sind wir nur zu schwach, um seine Wirkung zu durchschauen?

Die Romanform bedingte örtliche Bestimmtheit. Die Wahl fiel auf die hochgelegene, italienisch bevölkerte Altstadt eines reichen Hafens an der Adria, den die Dichterin ihrer Gewohnheit gemäß nicht nennt, als deren Original man sich etwa Triest denken mag, eine Stadt, deren Milieu die Dichterin aus eigenem Anschauen kennt. Das heißblütige, brodelnde Temperament ihrer Bewohner kam ihren künstlerischen Absichten entgegen: gerade die rohe Masse der ungezähmten und ungemilderten Naturen macht die im Beschauer lebendigen Fragen besonders rege und gibt der Erforschung das Spitzige, Zwingende und Schmerzhafte. Die Gründe für die Wahl der Örtlichkeit blicken durch in dem, was sie vom Gesamtcharakter des Schweizervolkes sagt: „Die Tugenden der Ausdauer, des Rechtsgefühls, der Sachlichkeit und der Selbstbeherrschung . . . haben sich immer mehr befestigt, sodaß der Ausländer mit Staunen sehen kann, wie ein ganzes Volk, trotz aller Abweichungen im Einzelnen, mit Vernunft und Besonnenheit handelt . . ., mit sich selbst zufrieden, wie es die Art der Gesunden und Guten ist, doch geneigt, von andern zu lernen. Elend und Verbrechen trüben das schöne Bild nicht so, wie es in andern Ländern der Fall ist, weil die Beherrschung der Leidenschaften, die freilich in dem harten Lande auch nicht so hitzig sind wie anderswo, einen leidlichen allgemeinen Wohlstand ermöglicht." [1])

Im Milieu der Triumphgasse dagegen ist Typus, was anderswo als Abweichung im einzelnen auftritt. Durch die Schranken bürgerlicher Ordnung nur gelinde gebunden, leben diese Menschen ein unbelehrtes, von Trieben geleitetes und unruhig umhergeworfenes

[1]) *Gottfried Keller*, S. 8—9. Vergl. des Freiherrn Urteil über nördliches und südliches Temperament VSB., s. 475.

Leben. In allen ihren Lebensäußerungen lenkt sie das Gefühl, dem der Verstand die Wage nie zu halten vermag; der Verstand tritt vielmehr nur in Tätigkeit, um den dunkeln Willen zu fördern und Hemmnisse zu beseitigen, die dem in den Weg treten. Das Gefühl aber weiß sich durchaus nur an das Äußere der Objekte zu halten und wird von diesem übermächtig angezogen. So wird die Physiognomie dieser Welt gebildet durch ein Überwiegen haltlos zwischen Wahnes Rausch und Wahnes Ernüchterung schwankender Typen, die in unerschöpflichem Wechsel vorbeiziehen. Eine tolle Lebenslust braust in ihren Köpfen, [1]) und wenn ihre Unfähigkeit, sich einzuschränken, den Bestand ihres Hauswesens gefährdet, wissen sie dem Zusammenbruch nichts an Tatkraft entgegenzusetzen. Dann treibt sie ein Verlangen, die Häßlichkeit des häuslichen Elends zu fliehen, in den Schenken und bei den Weibern Vergessen und neuen Genuß zu suchen, und in Trunk und Liderlichkeit gehen ihre Gaben und Anlagen unter und stumpft der schwache Trieb zur Familie und zur Pflicht vollends ab. [2]) Andere sind von vornherein zu geordneter Arbeit untüchtig (Pasquale, Torquato). „Er lungerte indessen in der Stadt oder am Hafen herum und saß abends in den Wirtshäusern," [3]) so teilt sich knapp ihr Tageslauf ein. Und der Elendgraf, durch Lust an Frauen, Spiel und allerlei Üppigkeit zu tiefst gesunken, singt in den Straßen, „wodurch er soviel verdiente, daß er sich täglich betrinken konnte." [4]) Armut nnd Elend gebiert, wie Riccardo es ausdrückt, mancherlei Verzweifeltes. „Jeder Arme ist der Möglichkeit nach ein Dieb", urteilt der Bankherr, was selbst die Farfalla durch den Vergleich des Erzählers mit dem betrogenen Ölfabrikanten und durch ihre eigne ungerechte Verwalterschaft bestätigt. Und der Erzähler wundert sich, wie beiläufig der Mord angesehen und besprochen wird; [5]) die verrohtesten Typen, Torquato und Pasquale, verwildern in folgerichtiger Verderbnis ihrer Triebe zu raubtierähnlichem Wüten gegen Lebensgenossen, eine unnatürliche Bestialität, die dem Beobachter als krankhafte Besessenheit erscheint. [6]) Dieselbe Blindheit gegen

---

[1]) *Der Uhrmacher Farfalla*, S. 47. *Der Hutmacher*, S. 81. [2]) *Jurewitschs Pflegevater*, S. 32f., *Der Uhrmacher*, S. 42, 246. *Der Lehrer*, S. 224. *Der dritte Mann der Apollonia*, S. 80. [3]) S. 167 (Pasquale). [4]) S. 267. [5]) *Ende des Wucherers*, S. 235. [6]) Vgl. *Galanta über Torquatos Erlebnis*, S. 107f. Ferner *„krankhafter Blick"*, S. 139, Z. 3 v. u. und S. 261.

Ansprüche und Recht anderer wie in Sachen des äußern Besitzes herrscht gegenüber innerm Besitz, für den sie den Sinn noch nicht erworben haben. Dem Weibe tritt dieses Geschlecht mit unverhülltem Zynismus gegenüber, wozu allerdings die Art des Weibes aus der Triumphgasse verlockt. Dessen Grundbetrieb ist der Hang zum Manne, genauer bestimmt, zum schönen Manne. Kaum ein Weib, außer der Farfalla und der stolzen Galanta, das dem gemeinen Triebleben sieghaft entwächst. Viktoria Farfalla zieht es nach den barbarischsten Demütigungen und Leiden immer noch zu ihrem vertierten Manne zurück, und dazu ist sie „noch in den Lumpen verliebt." Apollonia behält über ihre Erfahrungen hinaus „ein sinnlich leidenschaftliches Gesicht mit . . . ratlosem, fast bewußtlosem Ausdruck." Die arme kleine Anetta locken törichte Träume von Glückesrausch und ausgelassener Freude aus der Geborgenheit in Gefahren und Schmerzen. „Ich muß einmal wieder lustig sein." „Aber das bist du ja den ganzen Tag", entgegnete die Farfalla, „mit den Kindern sowohl wie bei der Arbeit." „Das meine ich nicht", sagte Anetta, „ich meine etwas ganz anderes, etwas Tolles, Rauschendes, wobei man den Kopf verliert und sich selber und alle Welt vergißt." „Das gibt es nicht", sagte die Farfalla und lachte. „Es gibt es", behauptete die kleine Anetta.

Das ist die brodelnde Welt der Triumphgasse, wo Armut und Not kein Gefühl gemeinsamer Hilfsbereitschaft zeitigen; trägt eine Welle des Glücks die Menschen hoch, so bleiben sie sich, ohne Meisterschaft über sich selbst, nicht gleich. Zerbricht ihr Glück, so sind sie völlig aus der Bahn geworfen und suchen die Betäubung. Unter dem erstickenden Einfluß des Sommerklimas steigert sich der Druck und das Bedürfnis, ihm zu entgehen; da bedeutet müßiges Gespräch, dem das Leiden des Nächsten oder eine frische Greueltat unerschöpflichen Stoff gibt, abergläubische Abenteuerlichkeiten [1]) oder, wenn's hoch kommt, Mären und Legenden [2]) eine Erhöhung über das dürftige Dasein. Alle Lustbarkeiten müssen mit grobem Sinneskitzel reizen, [3]) in ihre Scherze wird das Sinnliche gewaltsam hineingezogen, und die Weihnachtsnacht entweihen sie durch lärmvolle Ausschweifungen.

---

[1]) *Knochensepp, Falschmünzer,* S. 123f. *Die Traumdeutungen des Kirchenweibes.* [2]) S. 89. [3]) *Das Wiesenfest,* S. 229 ff.

Der Faschingstrubel ist vollends willkommen als ein Rausch, der das Elend des Winters übertäubt; der Rausch, das Vergessen, ist ihr Ersatz für Bewußtheit und bewußten Genuß, die einzige Erfüllung des bangen, dämmerigen, gewaltigen Heimwehs nach „Glück", daß keinen von ihnen ganz verläßt. In den meisten verdichtet es sich zu Visionen von Geldbesitz und Behaglichkeit, bei andern hat es überhaupt keinen bestimmten Inhalt. „Was willst du mit den welken Blumen." „Sie sollen Glück bringen", erwidert das Weib des Irrsinnigen und drückt die zertretenen Lilien an sich. [1])

Auch die, die sich irgendwie innerlich über diese Schicht erheben, nehmen teil an ihrer Unkultur. Auch zwischen ihnen ist kein Eingehen aufeinander, kein Verstehen und Schätzen des andern. Ungekränkt liest Riccardo in den Augen seiner Mutter die Bitte um seinen Tod, und die Zudringlichkeit des Kirchenweibes, mit den Sterbegebeten für den Kranken zu beginnen, hat für die Farfalla nichts Verletzendes. Auch sie teilen die ungestillte Sehnsucht nach Glück. Aus Farfallas Augen jammert ein ewiger Hunger nach Schlaf und Tränen, und ihr Herz nährt eine geheime Hoffnung auf „einen plötzlichen Sonnenaufgang, der alle Nebel zerstreut", eine unklare Vorstellung von Ausruhen, wenn Riccardo ihrer nicht mehr bedürfe; in diesem wieder lebt ein Zug in die Ferne, ein heißer Wunsch, seinem Jammerdasein zu entrinnen. Auch er ist gebrochen, als sein Traum, er sei einst glücklich gewesen, an der Wirklichkeit zersplittert; und nur Galantas reines Sehnen nach einem Kinde hat Inhalt und Erfüllungsmöglichkeit.

Diese Tapferen machen sich, wenn ihnen eine Entwicklung beschieden war — denn wieviel Keime, die zur Sonne strebten, erwürgte die Wut des übergreifenden Lasters (Benvenuto, Berengar, Antonietta) — frei von natürlich-niederem Begehren, aus eigner Kraft oder weil sie regelnden Einflüssen zugänglich sind. Dadurch gewinnt Farfallas Gesicht das Kräftige, Klare und Keusche, das sie vor den meisten Frauen aus dem Volke auszeichnet. [2]) So wird Riccardo ein Licht, das viele verkümmerte Seelen, aus ihren Sümpfen und Morästen hervorgelockt, irr und neugierig, in dumpfer Ahnung und Sehnsucht umflattern. [3]) Der Galanta aber, der „Unschuldvollen", der Königsnatur, die sich über die Leidenschaft aufschwingt, wird „ein Heiland geboren, der sie vom Bösen erlöst."

[1]) S. 130. [2]) S. 45. [3]) S. 233 f.

In ihrem Kinde findet sie den Halt, der ihrem Leben fehlte; in ihrer Mütterlichkeit ist sie die in die Zukunft weisende Mittlerin zum Siege „gegen Wind und Wetter und alle Elemente."

Der Farfalla hat das Leben wenigstens das wertvolle Resultat geliefert, daß sie, in gutmütiger Gelassenheit im Leben stehend und seine Bräuche mitmachend, doch zugleich über ihm steht und sich nicht daran anlehnt. Gerade, dass der Drang des Daseins sie nie losläßt, belehrt sie, das Leben in seiner Gegebenheit lächelnd anzunehmen und alles Fragen und Forschen nach Zweck und Ziel als undurchdenkbar beiseite zu schieben. Die höchste Staffel, die so ihre Lebensweisheit erreicht oder vielmehr erborgt (von Riccardo, S. 82), ist die Resignation: „Alles ist Bestimmung", der sie wiederholt das Wort redet.

Das Neue der Trg. und zugleich der Urgrund ihrer Entstehung, ist, daß ihr Milieu sich in seinen Wirkungen auf den Ich-erzähler, den Besitzer des Hauses zum heiligen Antonius, wiederspiegelt. Notgedrungen und mit Widerwillen begibt er sich in die ihm fremde Sphäre und gerät trotz dem Ärger, trotz zeitweiligem Abschütteln und peinlichstem Ekel in den Bann der Rätsel, die sie birgt. Das Bild, das sich vor ihm entrollt, zwingt ihn, zu beobachten und selbständig zu denken. Und was sich nun seinem liebevoll forschenden Blick enthüllt, wirft ihn sachte aus dem gemächlichen Dahinleben, das ihm bisher mit allen Attributen des Genusses zu Gebote stand. Der Anblick des großen Jammers begleitet ihn lastend in sein unverdientes Vorzugsschicksal, in goldne Ferientage, und macht ihn mißmutig und schwerfällig; als er eines Tages einen feingeschliffenen Topas feil sieht, der im rotblonden Gelock seiner Geliebten Lisabella wundervoll leuchten würde, fällt ihm, er weiß nicht wie, Riccardo ein, und er geht seinen Weg weiter. (S. 159 f.) Ein unabweisbares Gefühl befängt ihn, als hätten diese armen Menschen etwas von ihm zu fordern, oder eine Rache an ihm zu nehmen, als sei er verantwortlich für ihr dumpfes, unwürdiges Leben. Sein Unbehagen erhält neue Nahrung durch ein lächelndes Wort Riccardos, der ihm auf seine leidenschaftliche Anklage gegen die Unzuverlässigkeit seiner Genossen mit der unbefangenen Frage antwortet: „Können Sie bürgen?" Auch in uns, in mir kann das Niedere mächtig werden? ist sein quälender Schluß. Von da ab stiehlt sich Zweifel und Unruhe selbst in seine Verehrung Lisabellas.

Wie Dornen senkt sich die entsetzliche Vorstellung in seine Brust, daß sie „in einem Augenblick des Taumels den grausamen Mund Pasquales küßte", daß überhaupt seine Geliebte schutzlos und haltlos sein könnte, wenn sein Herz, vom Leben zum Aufstieg gerufen, ihre Stimme überhören müßte, die ihn zur Liebe ruft. Denn die Frage, die ihm der Verlauf von Viktorias Leben aufdrängt: „was war der Inhalt dieses Lebens: eine himmelhohe, sich selbst nicht verstehende Hoffnung, leidenschaftliches Wünschen und mit der Erfüllung zugleich das Ende" — wird ihm zur Frage nach dem Inhalte jedes Lebens überhaupt. Die Lösungen auf jene Frage aber, die ihm in vielfältigen Ansätzen zufliegen, verwirren sich in seinem wägenden Verstande: Ist die Ungleichheit der Lebenslose naturgemäß und jedem Menschen gerecht zum Wohle und zur Läuterung verteilt? Darben diese Menschen, weil Freiheit und Genuß etwas allzu Häßliches aus ihnen machen würde?[1]) Ist das Leid selbstverschuldet, ohne daß der Außenstehende die Folgerichtigkeit dieses Mysteriums durchschaut?[2]) oder steht hinter uns ein entmutigendes Schicksal, dessen Rätsel sich nie entschleiern, das eisig lächelnd das Haupt schüttelt, wenn wir um schlichte Antwort flehen, „warum es so sein mußte, und warum es gut so war?" So zerreißt ihm die uralte Rätselfrage das Herz: „Warum, wenn ich schön bin, muß ich vergehen, und wenn ich schrecklich bin, warum bin ich?" Aber keine der auftauchenden Lösungen, die nur flüchtig befriedigen, wie sie aus flüchtigen Eindrücken stammen,[3]) will ihn zu einer Bejahung dieses Lebens kommen lassen. Erst der vom Sturm getragene sehnsüchtige Chor der Abgeschiedenen (S. 276) und die zuversichtliche Sprache, die aus den großen, freundlich ernsten Augen des Knäbleins Riccardo den Kurzsichtigen belehrt, läßt einen Ausblick ahnen, der endgültig werden kann: Das unendliche Gebiet der Möglichkeiten, das mit jedem Leben erschlossen wird, ist das letzte Geheimnis des Lebens. Für Tausende von Mißerfolgen, Verwirrungen, Enttäuschungen entschädigt ein Leben, in dem die Fülle der Entwicklungsmöglichkeiten zur Reife gelangt. „Das Leben ist die einzige uns bekannte Form, in der wir uns entwickeln können", heißt es (mit Schopenhauer) in der „Blütezeit der Romantik" (S. 81).

[1]) S. 230, 293. [2]) S. 325. [3]) Vergl. besonders die metaphysische, die fast augenblicklich zerrinnt, S. 336—339.

Dem Wortlaut nach schließt so die Triumphgasse mit einer Klage, einem Zweifel. Aber innerlich war die Verfasserin zur Klarheit über ihr Problem gelangt. Diese Befreiung aber war die Vorbedingung zu dem Roman, der sich nunmehr in ihr gestaltete. Die Ergebnisse der Trg. schufen ihm das Fundament und den Lebensboden; es ist bezeichnend, wie die dortigen Fragen in VSB episodisch auftauchen und wie sie nunmehr erledigt werden.

Nunmehr wirken Episoden wie die Geschichte des Veronesermädchens, die an Anetta erinnert, oder wie die der trefflichen Frau Gundel, die mit ihrem faulen, trunksüchtigen Manne, einem kränklichen, auf einer Krücke hinkenden Sohne, und einer Tochter, die sich an einen Mißliebigen gehängt hat, der Farfalla ähnelt, nicht mehr peinlich; auf einem fast gleichen Milieu, dem Dorf an der Adria, liegt ein optimistischer Hauch; und die wütenden Ergüsse des Boris gegen die Kreise von Feinheit und Bildung, die gesunde Kraft in Unwissenheit und Schmutz verkommen lassen, beleidigen und treffen Michael nicht und lassen sein Gleichgewicht unerschüttert, so wenig wie sie die Überlegenheit des Freiherrn antasten. (Vgl. Michael an Rose S. 273).

Denn nun kommt, nachdem der gemeinsame Urgrund alles Lebens erforscht ist, in den das Leben hinabzusinken verflucht ist, wenn nicht ein starker, göttlicher Antrieb es auf höhere Ziele weist, das gestaltete Leben wieder zu seinem Recht. Und das Problem lautet jetzt: Welches Recht hat das Einzelwesen, sein Leben zu gestalten? Wie vollzieht sich sein Wachstum? Welche Grenzen werden ihm von Pflichten gegen die Gattung gezogen? Die Lebensläufe der Leute aus der Altstadt zerflattern formlos in Skizzen auseinander, der Lebenslauf des Einen sammelt sich zu einem universalen, in ihm zentrierten Roman. Den herdenweise Eingereihten steht die eine, zur Vollendung strebende Persönlichkeit gegenüber.

Einst, auf einer Ruderfahrt in Genua, erinnert sich Michael Unger, als Knabe mit dem Vater diese Umgebung bereist zu haben. „Ich möchte wissen, wie Sie damals waren," fragt Arabell. „Ich war ein schlanker, dunkler, unbedeutender Junge", antwortet Michael, „und hatte die Brust voll Erwartung. Ich fühlte mich immer am Vorabende eines hohen Festes und wollte tugendhaft und würdig sein, um das Götterbild tragen zu dürfen."

Dies Gefühl der Erwartung begleitet den frischen, ungemein feinfühligen und vornehmen jungen Mann ins Leben und verläßt ihn nicht, als er gegen seine Neigung nach dem Willen seines Vaters in dessen Geschäft eintritt. Hier legt er eine unbedingte Tatkraft und Zuverlässigkeit an den Tag, die ihn zum größern Nachfolger seines Vaters berufen erscheinen lassen. Im Verrinnen der Jahre, als er sich dem 30. Jahr nähert, und auch die Ehe mit Verena, der Tochter einer ebenbürtigen Familie, den ersehnten Aufschwung seines Wesens nicht herbeigeführt hat, verbittert sich die andächtige Sehnsucht zu einem peinlichen Unbehagen, das unterirdisch pocht und wühlt. Arbeit und Sorge um Geld und das Glück der Erde kann ihm nicht das Wichtigste sein, was er dem Leben abgewinnt, und doch will sich das Ereignis, das ihm ein Neuland der Verheißung auftut, nicht zeigen.

So ist er nahe daran, seine Zweifel als Spiegelungen einer kindisch ins Weite greifenden Phantasie zu verbannen. „Wehe dem, der aus solchen träumerischen Gespinsten das Gewand seines Lebens weben will! Das eben ist die Kunst des Lebens, zur rechten Zeit zu erwachen und die Träume abzuschütteln.“ Er freut sich seiner geistigen Kraft, die Trockenheit des Lebens zu erkennen und bewußt auf sich zu nehmen, und bemüht sich, sein Eheglück, und besonders das Dasein seines Söhnchens Mario als schönste Erfüllung anzuerkennen. Vielleicht, denkt er resigniert, ist es andern anders beschieden, aber zu den Seltenen, die denken und bilden in schaffender Kraft, werde ich nie zählen.

In diesem Geisteszustand begegnet ihm Rose Sarthorn, die Malerin, die Verena in ihr Haus gebeten hat. Ein Wesen aus einem andern Reiche berührt seinen Geist und er spürt, wie ihm, an dem sie echteres Verständnis für ihr Wesen und ihre Ansichten herausfühlt, aufs neue die Schwingen sich regen. Ein unnennbares Neues eröffnet sich ihm in ihrer Art, die Welt und die Menschen zu sehen. Wo gedeihen solche Freien? so gehen seine Gedanken, und sie zeitigen die Einsicht, „daß der Kreis, in den er hineingeboren war, nicht die Welt, nicht das Schicksal, sondern etwas Zufälliges und Unvollkommenes war, und daß jenseits erst das Leben mit seinen Höhen und seinen Wundern begann, das Gefilde sich breitete, wo Seelen sich entfalten und reifen.“ Als das Ziel seiner Sehnsucht begreift er allmählich das Studium der Philosophie auf naturwissenschaftlicher Grundlage, und er wählt

die Medizin als Ausgangspunkt, der ihm reichlich ermöglicht, „in Mensch und Leben näher einzudringen.“ Rose wird ihm dabei Geleiterin und Führerin sein: die Königsnatur, die ihr ohne Zutun eignet, will er sich durch ernste Arbeit erwerben, um sich ihr ebenbürtig an die Seite zu stellen. Denn sein anfänglicher Entschluß, sich ihr freundschaftlich anzuschließen, da er an Verena gebunden ist, verwandelt sich unter dem Hervorbrechen ihrer beiderseitigen Liebe, in ein heißes Begehren nach ihrem Besitz. Ohne Kämpfe wird die Bahn für sein neues Leben nicht frei. Mit dem Vater Waldemar entzweit er sich. Von Verena löst er sich vollends ab, die in ihm den Abtrünnigen sehen muß, der seine Treulosigkeit mit Heuchelworten beschönigt. Aus diesen unfruchtbaren Kämpfen erschließt sich ihm endlich ein Ausweg, indem er seinem jüngern Bruder, dem haltlosen Raphael, den Platz im Geschäfte räumt. Mit unbändigem Wollen ergreift Michael diese Möglichkeit. So trennt er sich von seiner Familie, und „nichts hätte ihm den Abschied schwer gemacht, wenn nicht sein Vater und der kleine Mario gewesen wären.“

Die Stadt der Jugend und der Hoffnung nimmt ihn auf, und unter ernsten Studien, in der Gesellschaft heiterer und ernststrebender, vertiefter und schönheitskundiger Menschen, denen ein dunkler Kreis russischer Phantasten gegenübersteht, in der Nähe eines eigenartig denkenden, universalen Lehrers, des Freiherrn vom Geist, wächst und bereichert sich sein Inneres. Dem Freiherrn gegenüber, der mit derbem und herrischem Temperament seine Ideen von der Alleinherrschaft des Geistes verficht und sie mit einer gewissen Brutalität anwendet, gilt es, eine eigne haltbare Stellung zu gewinnen. Dieser Verkehr gibt ihm ein frohes Bewußtsein männlicher Selbständigkeit, indem er ihn vor Anlehnung und Vergleich mit dem Tun andrer warnt und ihn auffordert, in berechtigtem Trieb zu geistiger Selbsterhaltung eignen Lebensnormen zu folgen; aus der Berührung mit dem frischen Wesen des Freiherrn wird ihm eine stolze Siegesgewißheit. Alles, was von den neuen Lebensquellen seiner Natur und Kultur entspricht, trinkt seine durstende und jungfräuliche Seele ein und verwandelt es in Kraft.

Nur in einem Punkte, wo der Freiherr ihm widerrät, lehnt Michael seine Auffassung und seinen Spott beharrlich ab. Die Liebe zu Rose erklärt der Freiherr für eine Fessel, die die völlige

Vergeistigung von Michaels Wesen hemme. Michael hingegen gewinnt klarer und klarer den Blick auf sein Ziel, nach erlangter äußerer Unabhängigkeit auf Grund eigner Leistungen sich von Verena gänzlich zu lösen und mit Rose sich zu verbinden. Von diesem Ziel, das er mit all seiner Kraft in die Nähe zu rücken bemüht ist, ziehen ihn vergeblich bekämpfte Einflüsse von ungeahnter und unerklärter Macht weiter und weiter ab. Mit der Gewißheit, daß ihm, wenn er Rose gewinnt, Mario sein Sohn erhalten bleiben muß, ist der Konflikt gegeben, um dessen Lösung er vergebens seine Kräfte verzehrt. Vergebens findet sein Verstand die billige Lösung, daß Mario seiner nicht immer bedürfen werde, daß eine Zeit kommen würde, wo er eignen Sternen folgte, ja folgen müsse; dass der Schmerz der Trennung vom Vater in dem leichtlebigen Kindergemüt nicht nachhaltig wirken werde. Seine zärtliche, in der tiefsten Tiefe seiner Natur wurzelnde Vaterliebe läßt ihn höchstens zu dem Geständnis kommen, daß er „schwer an dieser schwachen, saugenden Seele trägt." „In schlaflosen Stunden zählte er jetzt oft die Jahre, die vergangen waren, seit er Rose kannte, ... und es schien ihm dann, als müsse er eilen, daß ihm der Schweiß von der Stirne ränne, wenn er noch seine Ziele erreichen wollte; aber dann stellte sich Mario in den Weg, und immer, wenn er weiter wollte, stieß er an die schmale, geliebte Gestalt, die keinen Widerstand leistete, sondern ihn nur mit zärtlichen Augen vertrauend ansah." (292 f.) Immer wieder überwallt das Gefühl die klare Verstandeserkenntnis, daß seine Befürchtungen für Mario übertrieben und von einem krankhaften Zustande aus aufgefaßt sind. Als er sich endlich von Mario losgerissen hat, versagt Roses Nähe ihre beschwichtigende Wirkung, mit lautem Jammer und innerm Zerbrechen erkennt er, daß er durch die Marter nicht hindurchkönne: „Es ist etwas Krankes; ich sehe fortwährend Marios hilfeflehendes Gesicht vor mir. Es ist vor mir, wohin ich blicke und erregt mir die Angst, ich müßte es ewig sehen und niemals etwas anderes." So gibt er Rose für Mario dahin, zertrümmert das schöne Bild seines Glückes, und sein Haus liegt voll Schutt und Staub.

Während die Erstarrung, in die ihn das Entsetzliche schlägt, langsam zu weichen beginnt, und er daran denkt, sich in seinem verkümmerten Leben neu einzurichten, wird ihm die Eröffnung, daß der Zusammenbruch seines Vaterhauses unvermeidlich ist,

wenn er nicht eingreift. Er kehrt in seine alte Tätigkeit zurück, den Besitz des Hauses zu retten. Wir befinden uns auf der Seite 357 des Buches; auf Seite 510 schließt es. Dazwischen liegt ein bedeutsamer Ausgleich.

Zwei Wörter, die zugleich den Inbegriff der Komposition des Romans geben, werden stets mit besonderer Bedeutung und Betonung verwandt: Leben und Schönheit. Schönheit ist Selbstkultur eines edlen Ich. „Schönheit ist vollkommenes Leben", bedeutet Michael dem fragenden Sardanapal. Der Trieb zu ihrer Entfaltung meldet sich in dem Auserwählten als ein immerwährendes Sehnen. Und während Schwache und Niedre in ihrem Drang nach Schönheit sich nur bestehenden Formen anschließen können, schafft die starke Persönlichkeit sich dafür eigne Gesetze und sucht sie zu verwirklichen fernab vom Pfade des Durchschnitts und des Mittelmaßes. So sang Michaels kindliches Herz die starke Melodie des Frühlingsrauschens unersättlich mit: „O Leben, o Schönheit!" Ihm entsiegelt sich die mächtige Sprache in Rosens Augen, die da sagen: Komm zu mir, ich mache dich frei, ich mache dich schön. „O Engel des Lebens", klingt es in ihm, als er und Rose sich in stummer Beseligung fanden, bliebest du bei mir nnd betautest mich ewig mit dem Glanze der Schönheit." Diese Schönheit will ihre Zeit ungestörter Entwicklung haben, in der das Ich in ihre verschwenderische Fülle untertauchen kann. Hat es sich dann zu einem innern Kern gesammelt, der unvergänglich zu sein verspricht, ist die Verheißung erfüllt, so mag sich die Kraft des heiligen Besitzes im Schicksal, im äußern Leben erproben. Dann hat die Gesamtheit wieder ein Recht, die adligen Kräfte der Persönlichkeit in ihrem Dienste genutzt zu sehen.

Der Ruf des Lebens ergeht an Michael, als er zum Höhepunkt des Wissens und der „Schönheit" aufgeschritten ist. Er, den vor kurzem noch glänzende Fittiche über die Wolken trugen, der keinen Seligen um sein Los beneidet hätte, sieht sich gottverlassen und bettelarm. So fühlt er sich im Anfang seiner neubegonnenen Tätigkeit von der Wirklichkeit schwerer bedrückt als je, und sein Ringen und Treiben in der Vergangenheit, das auf Schönheit gerichtet war, dünkt ihn lächerlich und eine Narrheit. Je mehr sich der Druck seiner Verhältnisse, die ihm durch die Häßlichkeit seiner Berufsgenossen und durch die Verkennung

und Entstellung in der eignen Familie entsetzlich erschwert werden, allmählich löst, tastet er sich zur Erkenntnis durch, warum sein Geschick so gut war, und daß es ihn erhob, während er sich in die öde Tiefe geschleudert wähnte. Der nur das Ich, nur die „Schönheit" sucht, wandelt lebensferne, unfruchtbare Bahnen. Sein Ende ist Schwäche und Ohnmacht. „Für mich existiert nur das Schöne; wenn man es mir entrisse, würde ich stürzen und sterben", bekennt Arabella, eine von den Haltlosen, Fiebernden. Der Größere, der Vollendete ist der, welcher aussät, was er erntete, der dem Leben vergilt, was es ihm gab, und der es ohne Kargheit und ohne Bitterkeit tut und sich in Milde und Liebe zu allem Lebenden neigt. Dem allein gelingt die schmerzlose, ruhevolle Rückkehr in das Land der Schönheit, in Stunden der Erinnerung, wo ihn das Leben ungekränkt entlässt. „Das Schönste von allem Schönen, erkennt er, der Schmelz der Freude, das Innigste der Liebe war nicht draussen, sondern ewig in seiner eignen Seele." Das ist das wundervolle und entscheidende Erlebnis Michaels, das ist die Erfüllung, der sein Leben zustrebte. Vita somnium breve. Der Titel verneint nicht, sondern stellt ein Positives ernst und ohne Überschwang dar. „Er war erwacht; und wenn ihn auch der bange und süße Wahn des Lebens noch wie ein dünner Nebel umflorte und nur zuweilen zerriß und unsterbliche Gipfel entschleierte, ging er doch froh und in Zuversicht auf seiner Bahn wie einer, den unsichtbare Götter führen."

Die Harmonie von Schönheit und Schicksal, in die Michael Ungers Leben ausklingt, ist eine befreiende Errungenschaft der modernen Beschäftigung mit dem Lebensproblem. Der Spruch „Vita somnium breve" ist zu einer Bejahung geworden; ernst, weise und wesentlich typisch ist diese Lösung.

Neben den beiden besprochenen Werken, die die bleibende Bedeutung Ricarda Huchs am sichersten gewährleisten, treten die zwei frühern großen Romane „Erinnerungen von Ludolf Ursleu" und „Von den Königen und der Krone" durchaus zurück. Im Ursl. fällt zunächst auf, wie viel von seinem Stoff in VSB wiederum verwertet ist. Es ist eine nicht vereinzelte Tatsache, daß die Dichterin Motive, die sie einer nochmaligen gereiftern Ausgestaltung wert erachtete, in spätere Werke über-

nimmt[1]). Zwischen Ursl. und VSB besteht eine Fülle paralleler Gestalten und Motive. Beide Familien, die Ursleuen und die Ungers, sind alte Kaufmannshäuser. Hier wie dort zerfällt mit dem Niedergang des Geschäftes der alte Besitzer, sein Geist wird zerrüttet und beide suchen im Tode Erlösung von unsäglichen Qualen. Ludolf der Ältere, dem Rahmen des Ganzen entsprechend, indem er sich auf einer Waldlichtung im Harz erschießt, während Waldemar im schlammigen, trägschleichenden Fluß versinkt. Hier wie dort wird der äußere Besitzstand durch die Energie eines jüngern wiederhergestellt. Malve hat allen Liebreiz der unwandelbar schönen Mutter Ludolfs und teilt mit ihr die Beweglichkeit des Geistes (Ursl. S. 86), und Ezards Ehe- und Liebesleben entspricht in mancher Hinsicht dem Michaels. Infolge dieses weitgehenden Parallelismus tritt nun gerade der Fortschritt über Ursl. hinaus klar zu Tage. Die Auffassung von Schönheit, die in VSB (S. 454) sich als Ansicht eines verstiegenen Dichters erhält, ist den Ursleuen noch die natürliche und drückt ihr Wesen vorzüglich aus: Auch sie halten es „für die Aufgabe der Menschen, in feierlich schönem Aufzuge in der Arena des Lebens zu erscheinen und im Kampfe weniger auf den Sieg als auf die Schönheit der Bewegung zu sehen, sodaß man mit blutendem Leibe und schäumendem Munde sich selbst noch wie ein Kunstwerk empfände und genösse.“ Als diese Schönheit daher an dauerhaftern und stärkern Mächten zerschellt ist, bleibt dem Überlebenden nichts als Abkehr und Verzicht auf das Leben, zu dem er kein taugliches Verhältnis gewinnen kann. Die Gegensätzlichkeit von Idee und Lösung kann kaum klarer nebeneinander gestellt werden als in diesen Zitaten:

Ursl.: Ich habe immer gefunden, daß das Beschauen das Schönste im Leben sei.

Der Freiherr zu Rose: Sie haben die Welt beschauen und bewundern wollen, wie wenn sie ein Bild wäre, aber

---

[1]) Die Satzungen der Bande vom heiligen Leben Ursl. 240 = Sommerfest der Stadt am Meer Trg. 343 ff. — Die Maiwiese kehrt motivisch wieder Trg. 229 ff. — Mit Laskos Seelenwanderungen Kön. Kr. 58—65 vgl. das Fragment Aus Bimbos Seelenwanderungen. — Das Alräunchen aus dem Weltuntergang im Wonnebald Pück (S. 51 ff.); die Schreiberdienste der Lux beim Abte (S. 17) nach Fra Cel. S. 5 ff. Auch einzelne Bilder wiederholen sich: Pygmalions Marmorweib Ursl. 70 = VSB 50. Qualle Ursl. 7 = VSB 325 u. a.

sie ist ein lebendiger Gott, dem Sie helfen sollen, zu kämpfen, zu tragen, zu erlösen.

Der alte Olethurm: Das Leben ist aus für mich und ich beziehe den Garten der Erinnerung, in dem die Pflanzen mit Tränen begossen werden.

Als Michael den „Auferstehungsacker" in sich entdeckt, drängt es ihn mit Wonne hinunter, hinunter in das Reich der Wiederkehr: „etwas war vorgegangen, was anders war, als wenn er sonst an seinen Vater dachte . . . er hatte seine Lebendigkeit mit Angst und Wonne empfunden."

Auch Laskos Entwicklungsgang (Kön. Kr.) hat keinen gerundeten Abschluß. Wenn auch eigne Kraftaufbietung und die Hilfe der liebreichen Maielies und der Ihrigen den Spuk dunkler Gewalten in ihm zu beschwören vermochten, so wird mit seinem jähen Ende die Frage nach dem Wozu all dieser Anstrengungen entzweigeschnitten. —

In den Erzählungen und Novellen der Ricarda Huch herrscht statt des Hanges, sich über die Welt klar zu werden, zumeist eine Lust, dem Leben seinen Lauf zu lassen. Die Freude an den unleugbar in wunderlichster Mannigfaltigkeit vorhandenen Realitäten hält hier dem idealistischen Ernst der grossen Romane gleichberechtigt die Wage. „Wenn wir alle Tage aus dem Tiefsten unseres Herzens heraus lebten, sagt Michael einmal, würden wir bald erschöpft und aufgerieben sein." Der Blick, der sich einzig auf die Sterne richtet, ermüdet. Es tut ihm wohl, in Zwischenräumen auf die Straßen und Gassen abzuirren. Da begegnet das heiter-freundliche Auge dem Getriebe des Alltags, den kleinen Ränken und Torheiten und Sonderbarkeiten der Menschen. Da lugt es hinein in Ratssitzungen, „wo Bildung und Besonnenheit vorherrscht,"[1]) in altmodische Städtlein, die mit gerechten Kammachern und andern Seldwyler-Typen bevölkert sind und in deren Regierung sich die rührigsten Bürgermeister, Rats- und Pfarrherren teilen. Der Geist der Dichtungen ist der gleiche, ob sie nun ins mittelalterliche Ritterleben (der Arme Heinrich), oder an die Wende des 16. Jahrh. (der Weltuntergang) verlegt sind, oder ob sie in einem schwatzhaften Kleinstädtchen neurer Zeit spielen. Nur selten ist das Milieu um seiner selbst willen da, eigentlich nur in der ersten der Teufeleien, in der der

[1]) W. Pück 79. Judengrab, Teufeleien I, Mondreigen in Schlaraffis.

amtsentlassene Schulmeister und derzeitige Ratsschreiber berichtet, wie mit Hilfe teuflischen Spuks auf der Gemeindewiese die Trud, des Säckelmeisters Tochter, es bewerkstelligt, ihren landesverwiesenen Geliebten, den Junker Claudius von Matten, nächtlicherweile zu sehen und sich schließlich von ihm entführen zu lassen. In den meisten Fällen löst sich vielmehr von diesem Hintergrunde eine, auch zwei Gestalten ab, die die Handlung tragen oder begleiten und ihr eine Geschlossenheit verleihen, die sie über das Niveau scherzhafter Geschichten hinaushebt. Aus der Situationskomik wird so eine feine, krause Verschmelzung von humorvoll gesehenem Typus und köstlicher Umwelt. Im Armen Heinrich ist Bruder Baldrian der eigentliche Mittelpunkt. „Dieser Bruder hatte einen philosophischen Geist und liebte das Denken." Wie Jonas sich unter der Kürbisstaude niederläßt und wartet, „bis daß er sehe, was mit Ninive geschähe," so verfolgt der Bruder Ritter Heinrichs Abenteuer, der, durch Liebheidlis Opfer vom Aussatz gereinigt, sich mehr und mehr einem unchristlichen Wandel ergibt. Als der Augenschein und die Kunde im Volk zu bestätigen scheint, „daß Gott den Ritter aus besonderer Gnade von dem heiligen Fleck, wo des Heilands Füße gestanden, gradeswegs zu sich in den Himmel erhoben habe," befällt den Mönch Irrsal der Gedanken und eine Schwermut, die er, da Gebet und Philosophie nichts dagegen fruchten, dadurch auszutreiben versucht, „daß er die Lebensgeschichte Ritter Heinrichs in ein Buch schrieb, so wie er sie anstelle Gottes angeordnet haben würde."

In die Kleinwelt von Schlaraffis sind zwei solcher außer dem Milieu stehende Typen verflochten, der „an Warten gewöhnte" verschlossene Apotheker Dominik — Pankraz, läge nahe ihn zu nennen, — der über der traumhaften Gewißheit eines kommenden Glücks versäumt, mit regen Händen und vollem Herzen darum zu werben; und die sorglose Frau Sälde, die von der Enge und Tücke der Welt nichts weiß, und hilflos vor ihr in den Tod flüchtet.

Von noch höherm Standpunkt aus ist der Lebenslauf des heiligen Wonnebald Pück zu einer „scherzhaften Erzählung" gestaltet. Wonnebald ist eine Varietät des Schurken im einflußreichen Amt; mit geradezu Kleistischer Ruhe und Selbstverständlichkeit wird die aufsteigende Bahn des Benefiziats, Stadtpfarrers, Abtes und Bischofs vorgeplaudert, dessen lästerliches Treiben und Geschick

im Düpieren mit der Höhe seiner Würde wächst. Trotzdem seine Vorgesetzten ihn durchschauen, wird er aus mancherlei Gründen und Rücksichten von Stelle zu Stelle emporgeschoben, und als er auf dem glorwürdigsten Punkt seiner Laufbahn unversehens dahinstirbt, bleibt er nicht nur unentlarvt und sein Gedächtnis in hohen Ehren, sondern er wird „seinen Verdiensten und dem allgemeinen Bedürfnis entsprechend" in die Schar der Heiligen befördert. Mit dieser von köstlicher Laune erfüllten Erzählung ist das Geschick der Lux Bernkule und ihrer Kinder reizvoll verwebt. Lux, mit dem überlegenen, „allwissenden" Lächeln und der sichern Klarheit des Wesens, stark wie Regula Amrain und mit einem Herzen voll reichster, tapferster Mutterliebe[1]) ist eine der anziehendsten Frauengestalten der Ricarda Huch. Die Kinderszenen atmen einen eignen, fast Stormschen Reiz.[2])

Dem ungemeinen Reichtum von Ricarda Huchs künstlerischer Produktion entspricht eine unübersehbare Mannigfaltigkeit technischer Mittel. Ich kann nur einige Eigenarten der Technik der Form herausheben. Es ist mehrfach bemerkt worden, daß die Dichterin sich fast sträubt vor genauer Lokalisierung und überhaupt vor festen Angaben sachlicher Art. Michaels Vaterstadt ist noch weniger zu bestimmen als die Ludolfs, und selbst nach genauen Berechnungen der Reisedauer, zum Bodensee z. B., und dergleichen spitzfindigen Verfahren nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Von Michaels Tätigkeit als Kaufmann hören wir nur, daß er an der Börse verkehrt. Ein Vergleich zwischen der Unterredung Michaels mit Peter Unkenrode (S. 361 ff.) und der geschäftlichen Sitzung zwischen dem Bankerotteur Grünlich, Konsul Buddenbrook und Bankier Kesselmeyer (Buddenbrooks I, 312 ff.) zeigt deutlich, wie sich R. Huch das Recht nimmt, am Nur-Tatsächlichen vorüberzugehen. Mit Persönlichkeiten, Beziehungen, Wirkungen hat ihre Kunst es zu tun, mit Lebensäußerungen, an die sich denkend anknüpfen läßt. Hier beobachtet sie mit einer Schärfe und Feinheit, daß alles, was ihr Auge trifft, ihr gegenüber glühendere Farben, weichere Reize, schärfere Umrisse anzunehmen scheint. Einen tiefen Blick tut sie ins Auge eines jeden, und nie vergißt sie zu sagen, wie in dem Auge des Menschen sich sein

[1]) Man lese die Szene S. 102 ff., Lux mit Lisutt im Burgkerker. [2]) Auch direkte Anklänge fehlen nicht: Trost im Begräbnis des Maulwurfs S. 37 und Begräbnis des Nine. Storm-Werke, Bd. 3, 196.

Wesen ihr enthüllte. Eine überraschend wechselreiche Reihe lebendig charakterisierender Beiwörter des Auges ließe sich leicht sammeln. Die direkten Reden steigen in der Triumphgasse und besonders in VSB derart an Bedeutung für die Charakteristik der Personen, daß sie sich nicht nur an Zahl und Länge mehren, sondern daß über der Ausgestaltung ihres Inhalts die äußere Verknüpfung zum Dialog zurücktritt. Ein einfaches „die Farfalla sagte: der Freiherr sagte:“ leitet sie meist ein. Wenn uns aber die Dichterin zutiefst in ein Seelenleben hineinführen will, knüpft sie an plastische Bilder an, die eine Stimmung mit körperlicher Greifbarkeit vors Auge bannt. Riccardo hat den Traum, daß er einmal in dem Garten am Meere glücklich war, verloren; da heißt es: „vertrieben war er aus dem Paradiese der Erinnerung und stand frierend in der Einöde.“ Verenas Seele ringt vergebens mit den Mächten, die sie ihrem Manne entfremdeten: „Ihre schöne, stolze untergehende Seele rang die weißen Arme, an denen das Mondlicht herunterrieselte, bis sie langsam, langsam in der schwarzen, feuchten Versunkenheit erloschen.“ Michaels Sehnsucht nach Rose: „Die Sehnsucht klopfte wie eine Undine an die Eisdecke in seinem Innern. Aber er kämpfte gegen die Wonne, und sie tauchte unerlöst wieder unter.“ An bedeutenden Wendungen der Romane erweitern sich solche Bilder zu Visionen, in denen sich ein helles, plötzliches Licht sammelt, um dann von diesem Höhepunkt herab auszustrahlen auf den gesamten Ideenverlauf. Man vergleiche daraufhin die Vision Trg. 274 f., in der dem Erzähler die furchtbare Göttin der Liebe erscheint; den Traum Dominiks von seinem Glück (Mondreigen S. 94). Hierneben stellt sich auch der Traum zu Eingang der Trg.

Daß die Trg. mit einem Traum beginnt, mag noch einen entferntern Grund haben. „Im Traume habe ich die Triumphgasse wiedergesehen.“ Damit sind die Ereignisse selbst darin in eine ähnliche Distanz von dem Zeitpunkt der Erzählung gerückt, wie in den Erinnerungen des Ludolf Ursleu. „Es ist der Mangel an Verstand und der Mangel an Gefühlskälte und Gefühlsferne, der die meisten Dichter von dem Preise, nach dem sie ringen, ausschließt“, sagt die Dichterin in ihrem Essay über G. Keller. (S. 33). Das erwähnte äußerliche Mittel, diese Gefühlsferne zu gewinnen, gibt die Dichterin auf. Ein anderes behält sie auffallend häufig bei. Es ist die unvermutete Art, wie

sie einschneidende Ereignisse einführt. Der Tod Galeidens, der Tod der Frau Sälde, der Tod Laskos, der Tod des Ritters Heinrich werden mit geflissentlicher Beiläufigkeit erzählt. Kein schmerzvolles Aufatmen, kein Aufwallen der bewegungslosen Oberfläche soll die innere Pein über das unabänderlich Geschehene verraten.

R. Huchs Stil zeigt eine glanzvolle Entwicklung von ungedeihlichen Anfängen zu herrlicher Vollendung. Zwischen den Machtworten des Schauspiels „Evoe“ und dem zur Zeit stürmisch begrüßten Stil des Lud. Ursleu, liegt eine Spanne sorgsamer, unnachgiebiger Zucht und Schulung; die Läuterung bis zur Trg. und VSB ist gleich unverkennbar. Der Stil des Ursleu ist schön und kräftig, aber es liegt eine Patina posierter Gemessenheit über ihm. Latinisierende oder altertümelnde Konstruktionen, (so das relative statt der demonstrativen Pronomens, z. B.: „Ich wollte nicht nur einen Leib, sondern eine Seele dazu. Von der ich freilich mehr nicht verlangte, als daß sie mich lieben könnte.“ Dies begegnet im VSB nicht mehr.), schwerfällige Bindewörter braucht er, um die Maske anzubehalten. Übertreibungen, barocke und zu weit verfolgte Bilder entstellen die Rede. So ist der Vergleich der Ursleuen mit den Phäaken treffend; unglücklich aber seine viermalige Wiederkehr. Biblische Anklänge und häufige Zitate bekanntester Herkunft geben ihr etwas Ungleichmäßiges. In den beiden Hauptwerken ist auch die letzte Schlacke ausgeschmolzen. Da ist der unendlich lockende Reichtum des Beobachteten in jedem Klang, in Form, Farbe und Bewegung mit souveräner Herrschaft gestaltet. Keine Situation, kein Eindruck, kein Gefühl, keine Beziehung erweist sich ihrer Meisterschaft als spröde und unfaßbar. Zumal im Beiwort liegt oft eine tiefgeschöpfte Kraft, der nachzugraben hohe Lust gewährt. Die frei spielende Schöpferkraft ist jeder Forderung der Phantasie gewachsen und in jeder Verschiedenheit des Tons, in Humor, in Ernst, in vornehmer Würde und derber Volkstümlichkeit wahrt sie die gleiche Höhe solider Pracht. Zwei äußerste Punkte umfaßt diese Kunst: Sie kann ergreifen wie eine gewaltige Musik, sodaß wir der Worte kaum achten, und die tiefwogende Stimmung in uns zittern fühlen — das Liebesweh der einsamen Rose —, und sie kann geistvoll sein im Kantischen Sinne, sodaß im Nachdenken eine Fülle goldener Erkenntnisse, die in uns dämmerten, sich in uns ablösen und zu Erlebtem werden. Ein Beispiel reiche

hin: „In der Jugend liebt man die Werke des Dichters um des Stoffes willen, dann liebt man seine Kunst, und zuletzt nur ihn selber.“ (VSB S. 464.)

Diskussion.

Vorsitzender: Ich möchte gleich an das letzte Zitat anknüpfen: „am Schluß liebt man den Dichter“. Aus einer solchen Liebe heraus ist das heutige Referat geboren. Die Liebe hat ihm die Farbe gegeben und das Licht. Kein Schatten, kein Wölkchen, alles ist in hellen Sonnenschein getaucht. Ich kann es verstehen, daß man zu dieser Auffassung kommt, wenn man, wie Referent, auf die Entwickelung der seelischen Probleme im Inneren der Dichterin das Hauptgewicht legt, und die Fragen der eigentlich künstlerischen Gestaltung erst in zweiter Linie berücksichtigt. Für den aber, den wie mich grade die Frage nach den wesentlichen Kriterien schöpferischer Tätigkeit — die Frage: nach welchen inneren Gesetzen gestaltet der Künstler? — interessiert, ist damit die Notwendigkeit gegeben, das Bild in der angedeuteten Richtung zu ergänzen. Und das führt wieder mit derselben Notwendigkeit zu einer Auffassung, die in vielen Punkten zu ganz anderen Endergebnissen über den Dichter und sein Werk kommt. Ich sehe in Folge dessen manche Schatten, wo Referent nur Licht sieht. Diese Schatten wachsen zunächst heraus aus einer Reihe von Beobachtungen über die Gestaltung ihrer Charaktere. Ich empfinde dabei fast ausnahmslos ein auffallendes Mißverhältnis zwischen dem, was durch den Mund der einzelnen Gestalten als ihr Wesen gepredigt wird, und was durch ihr Tun und ihr Leben veranschaulicht wird, also ein Mißverhältnis von innerer Anschauung und künstlerischem Gestaltungsvermögen. Was die Personen tun, d. h. was von ihrem positiven Wirken im Leben erzählt wird, deckt sich nicht mit dem, was wir mit ihnen erleben, was wir in den entscheidenden Szenen von ihnen hören und sehen. Eigentlich nur bei einer Figur — wenn ich mich zunächst an den vom Referenten als Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens hingestellten Roman halte — bei Verena trifft das nicht zu. Sie ist immer lebendig, anschaulich, steht fest mit beiden Füßen auf dem Boden. Sie zahlt immer bar, d. h. sie löst durch ihre Handlungen prompt und pünktlich ein, was von ihr versprochen worden ist, während die übrigen in der Regel schuldig bleiben. Nicht zum wenigsten Michael. Es hieß im Referat, er setze alles in Kraft um. Wo aber kommt die Kraft hin, wo betätigt sie sich in diesem Menschen, dem alles, wonach er greift, unter den Händen zerrinnt, der nichts festhalten kann, und der schließlich im Lande der Träume und Erinnerungen ein schemenhaftes Glück findet, schemenhaft wie er selber, wie die Mehrzahl der Genossen, die die Phantasie der Dichterin ihm gesellt? jene Gestalten, die wie in eine schimmernde Wolke von oft höchst anmutigen und anziehenden Reflexlichtern ihrer Seelenstimmung,

die ihnen einen Schein des Lebens giebt, eingehüllt, an uns vorübergleiten? Sobald sie aber aus dieser Wolke heraus treten, wird uns klar, daß sie überhaupt keine Realitäten, sondern nur Spiegelbilder sind von Vorstellungen. Das ist um so merkwürdiger, als die Verfasserin offenbar nach dem Modell arbeitet, aber es scheint, als ob auf dem Wege vom Auge zur Hand resp. zum Kopf das Geschaute einen Zersetzungsprozeß durchmachte, die Muskulatur zusammenschrumpfte und nur Nerven zurückblieben. Es fehlt der arterielle Pulsschlag, der den ganzen Organismus beseelt.

Das führt auf eine andre Beobachtung. Ich habe das Gefühl, ihr Problem ist ihr immer klar eingestellt, aber wenn sie es künstlerisch gestaltet und an Personen veranschaulichen will, so sieht sie Menschen und Dinge nur in einzelnen Situationen. Ich habe von keiner einzigen Figur (abgesehen von Verena) den Eindruck, daß sie die ganze Persönlichkeit veranschaulicht. Es scheint ihr versagt, die Totalität eines ganzen Menschen zu schildern. (Z. B. Galeide: Eine Fülle von charakteristischen Zügen, aber kein Bild. Der Freiherr: Er redet sehr viel von sich, es wird sehr viel über ihn geredet. Alle möglichen Situationen, aber kein Bild!) Auffallend ist ferner die merkwürdige Verschwommenheit landschaftlicher, mehr noch topographischer Bilder. Es scheint manchmal wirklich, als ob sie kein Urteil, keinen Blick dafür habe, was vom künstlerischen Standpunkt hier wesentlich und unwesentlich ist. Oder haben wir es in diesem Fall mit einer Gleichgiltigkeit, einer Nachlässigkeit zu tun? Dafür würde sprechen, daß ihr einzelne landschaftliche Bilder wundervoll gelungen sind. Dagegen scheint ein wirklicher Mangel künstlerischen Gestaltungsvermögens vorzuliegen, wenn es sich um die Einschätzung äußerer Lebensschicksale zur Veranschaulichung einer menschlichen Individualität handelt. Sie schüttet z. B. — doch offenbar in dem Bestreben, die Reflexe des wirklichen Lebens möglichst treu wiederzuspiegeln — oft eine Fülle von Realitäten, erstaunlichen — mit Vorliebe tragisch-grausigen — Erlebnissen und Taten über ihre Gestalten aus, die diese zunächst wirkungsvoll von ihrer Umgebung abheben, die aber bei Lichte besehen sonst für den Gang der Handlung, wie für die Betreffenden selber ganz belanglos sind (die Bigamie des Freiherrn, die Mordkatastrophe im Hause der Gundel, die Ermordung der schönen Italienerin, die sich in Michael verliebt.) Es erklärt sich das wohl z. T. aus einer anderen Eigentümlichkeit: ihrem Beherrschtwerden durch die Situation resp. durch die Gestalt, die sie im Augenblick schildert. In der impulsiven Gestaltung des Moments wird die Tragweite einer Handlung oder eines Wortes für die außerhalb der Szene stehenden Personen oder für die an diese Szene sich anschließende weitere Handlung mit der größten Sorglosigkeit behandelt, und werden so dem Leser oft Gemütserregungen in der Seele der geschilderten Gestalten bereitet, von denen sich hernach herausstellt, daß sie schon zwei Seiten weiter weder in der Seele der Dichterin noch ihrer Ge-

schöpfe die Spur einer Erinnerung zurückgelassen haben. Motive werden einfach fallen gelassen, nachdem sie ihren Zweck, einer bestimmten Situation eine gewisse Farbe und Stimmung zu geben, erfüllt haben. Daher komme ich bei der Zusammenfassung über die künstlerische Individualität zu einem vom Referenten wesentlich abweichenden Urteil.

1. Je kleiner der Rahmen, den sie sich gewählt, desto stärker ist ihre gestaltende Kraft. Daher hat sie künstlerisch das Bedeutendste in der Triumphgasse geleistet. Ihre Seele ist offenbar angefüllt mit einer schier unerschöpflichen Menge von Bildern von Handlungen, die aus Impulsen herauswachsen; kleine Gruppen von zwei oder drei leidenschaftlich erregten Menschen, lebendig geschaut, die, sobald ihre Stunde kommt, triebartig handeln und zwar in der Regel mit der Wirkung der Zerstörung ihrer selbst, oder derer, die mit ihnen in Berührung kommen. Das ist der Brunnen, möchte ich sagen, aus dem ihre Phantasie ursprünglich schöpft, sie hat die Fabulierphantasie der alten Novellisten, und sie hat auch für diese Bilder und Situationen die volle künstlerisch gestaltende Kraft aus eigener Begabung und durch Schulung an literarischen Vorbildern.

2. hat sie eine bestimmte Last von persönlichen Lebenserfahrungen und Beobachtungen, die ihre reflektierende Phantasie offenbar unausgesetzt beschäftigen und die sie im Rahmen einer großen Dichtung, eines Romans, immer wieder und wieder zu bewältigen sucht. Dafür reicht die gestaltende Kraft nicht aus. Zunächst lehnt sie sich mit richtigem Instinkt an den tatsachenfreudigen Keller an. Dann scheint ihr die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Romantik verhängnisvoll geworden zu sein und sie mehr und mehr in die reflektierend-räsonnierende Manier des romantischen Romans hineingelockt zu haben, und um so mehr verlieren ihre Gestalten den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen und leben nur noch in den Situationen. Für die künstlerische Wirkung aber ist diese Seelenlosigkeit verhängnisvoll. Denn sie läßt uns auch die Weltanschauung, die sie vertreten sollen, nicht lebendig werden. Wir glauben ihren Menschen nicht, vor allem nicht dem Helden des „Vita Somnium breve". Wir glauben ihm nicht, der sich zu keiner Handlung aufraffen kann, der regelmäßig, wo es sich um eine Leistung von Mensch zu Mensch handelt — als Sohn, als Gatte, als Liebhaber, als Vater — versagt.

Ohmann: Daß es überhaupt möglich ist, eine Dichterin so verschieden aufzufassen, weist auf einen ausgesprochenen Dualismus ihres Wesens hin; aber ich sehe hier nicht einen unausgeglichenen Zwiespalt, sondern die bewußte Darstellung einer schroffen „Dualität" des Daseins. Um diese darzustellen, möchte ich anknüpfen an Ricarda Huchs Ausführungen in der „Blütezeit der Romantik". Das Hauptproblem des romantischen Charakters ist ihr die Antithese und wiederum die Synthese von Gefühl und Bewußtsein. Es ist der Gegensatz von Trieb und Absicht, von Unbewußtem und Bewußtem, Dionysos und Apollo, von den Lebenserscheinungen, die sich darstellen in dem Symbol

„Vita somnium breve“ einerseits und der „Bande vom Heiligen Leben“ (vergl. Ursleu) andererseits. Ricarda Huch vergleicht diesen Gegensatz einmal zwei getrennt im Menschen wirkenden Welten, der oberen und der unteren. Diese beiden Welten sind in dem schlichten Menschen der Tat völlig von einander geschieden, aber in anderen Menschen ist eine Klappe zwischen zwei Welten geöffnet, und fortgesetzt strömen aus dem Unbewußten die Nebel und Träume empor, die Helle des Bewußtseins mit Dämmerwolken erfüllend. Diese Menschen werden untauglich zur Tat, weil ihr Innenleben ihnen fortgesetzt zu schaffen macht. Aber der Mensch muß versuchen, dieser Nebel Herr zu werden und die Dinge der Außenwelt wieder in Tagesklarheit zu sehen. Das ist der Weg, den Michael Unger geht. Im Schluß von VSB. klingt dieses Gleichnis deutlich an: „Er hingegen war erwacht und wenn ihn auch der bange und süße Wahn des Lebens noch wie dünner Nebel umflorte und nur zuweilen zerriß und unsterbliche Gipfel entschleierte, ging er doch froh und in Zuversicht auf seiner Bahn wie einer, den unsichtbare Götter führen.“ In den Gestalten, die die Dichterin am meisten interessieren, wirkt mit dämonischer Gewalt das Unbewußte, das Tierische. Es gibt ihnen eine Kraft und Fülle des Seins, die schwächere Menschen erschreckt. Äußere Einflüsse, sittliche Bestimmungen und irgendwelche Rücksichten auf menschliche Werte fallen in dieser Welt fort. Mit einer „treuherzigen Unsittlichkeit“ gehen diese Menschen unbeirrt ihren Weg. „Alles ist Bestimmung“. Aber die Aufgabe des Künstlers sieht Ricarda Huch darin, das Leben in der Bewußtseinshelle, in apollinischer Klarheit und gestalteter Schönheit zu schildern. Grade die schroffe Entgegensetzung dieses menschlichen Seins und der künstlerischen Darstellung raubt ihren Romanen den Reiz naiver Unmittelbarkeit. So rätselhaft und dämonisch die Charaktere sind, so plastisch ist Sprache und Stil der Künstlerin. Sie schildert die Menschen anders, als diese sich selbst empfinden, daher können wir uns nicht in ihre Wesen hineinversetzen. — Da der Schwerpunkt der Charaktere wie gesagt im Unbewußten, Triebartigen liegt, so ist ein wirkliches Zusammenleben der Menschen, ein sich Verstehen gar nicht möglich. Jedes Individuum lebt sein eigenes Leben, immer wieder haben die Helden die Empfindung, daß sie durch einen weiten Zwischenraum von den Vorgängen um sie getrennt sind, die Gestalten der anderen und ihrer selbst erscheinen ihnen wie ein fernes Schauspiel. Die gesellschaftlichen Beziehungen und äußern Verhältnisse, in die jeder hineingestellt ist, bleiben etwas Zufälliges. Keins der verwandtschaftlichen Verhältnisse läßt etwas von den innigeren Gefühlen verspüren, die sich sonst aus dem Zusammenleben der Menschen ergeben. Am stärksten äußert sich dieses Mißverhältnis in der Beziehung von Mann und Weib. Diese Menschen sind zur Liebe garnicht fähig, sie können ihr eigenes Selbst nicht einem anderen hingeben, treu sein heißt hier nur sich selber treu sein. In der Regel ist die Frau der stärkere Teil, sie hat eine solche Fülle des Wesens, daß sie stets auf andere von ihrem Überfluß hin-

überströmen kann. Aber ihre Liebe ist durchaus egoistisch; so heißt es von Galeide: „sie hatte die Kraft, alle Menschen, die sie liebte, an sich zu ziehen und für sich zu haben." Die schwächeren Menschen aber, die mehr Sehnsucht als strotzende Lebenskraft haben, suchen vergebens in dem andern Ergänzung. Wenn sie alle ihre Kraft aufgeboten haben, um den andern ganz zu besitzen, müssen sie einsehen, daß sie innerlich doch nicht Eins werden können mit ihm, und in dem Augenblick schlägt ihr Streben in lieblose Kälte, Haß um, z. B. Lasko in „Könige und Kronen" zu Maidies: „Du sitzest in einem purpurnen Gewölk und vernimmst Menschen und Dinge nur aus weiter Ferne, nichts dringt bis an Dein bloßes Herz." Das gleiche Verhältnis kehrt stets wieder in den Gruppen: Ezard, Galeide, Gaspard; Rose, Verena, Michael; Lasko, Maidies, Rizzo. (Karoline Böhmer, Schlegel, Schelling.) So ist es bewußte Absicht, daß die Katastrophe in diesen Liebesverhältnissen nie durch äußere Ereignisse herbeigeführt ist, sondern daß die Liebe einfach erlahmt, in dem Augenblick, wo sie sich bewähren soll. Als Michael von allen Hindernissen befreit zu Rose kommt, sieht er, daß alle Liebe vorbei ist: „wir verstehen einander nicht mehr"; denn der Gedanke an sein zurückgebliebenes Kind ist nur ein Symbol. Wenn man nun gelegentlich den Eindruck hat, daß diese Gestalten nicht leben, so beruht das auf der bewußten Eigenart der Charakterisierung. Die Dichterin verzichtet absichtlich darauf, uns in die Seele der Menschen hineinzuversetzen, wie etwa Dickens, mit dessen Helden wir in jedem Moment uns eins fühlen; sie gibt immer nur den Wiederschein des innern Geschehens in der äußeren Erscheinung, und dies mit einer Prägnanz, die nur einem gradezu plastischen Schauen möglich ist. Wir sind deshalb aber niemals mitempfindend bei den Vorgängen beteiligt, und weil sich diese Charakterisierung von außen nicht völlig durchführen läßt, so kommt eine gewisse Unsicherheit in die Darstellung. So ist z. B. Rose im Eingang von V. S. B. nur mit den Augen Michaels gesehen; um so weniger wissen wir uns dazu zu stellen, wenn in der Bazarszene plötzlich von ihrem Empfinden die Rede ist. Die Menschen, die wir vor uns haben, sehen wir deutlich, die andern verlieren wir dafür um so mehr aus dem Gedächtnis. So wird uns die vollkommen plastische Erscheinung der Verena gleichgiltig, wenn sie vom Schauplatz verschwindet. Am vollkommensten ist diese Erzählungsform im Ursleu durchgeführt, wo durch den ganz unbeteiligten Erzähler eine Mittelbarkeit und Objektivität der Anschauung erreicht ist, die das Dämonisch-Rätselhafte der Hauptcharaktere um so stärker hervorhebt. „Das ist die Kälte des Menschen, die die wahre Glut des Künstlers ausmacht" (vergl. Ricarda Huch „Gottfried Keller").

Vorsitzender: Was Sie über das innere Verhältnis der Dichterin zu ihren Gestalten ausführen, ist gewiß sehr beachtenswert. Aber es wird damit der Kernpunkt der Sache nicht berührt. Es kommt nicht darauf an, was ein Künstler beabsichtigt, sondern was er darstellen kann. Einerlei welcher Mittel er sich bedient, um sein Empfinden, seine Anschauung, sein Bild der geschilderten Persönlichkeit auf

uns zu übertragen, uns mitzuteilen, er muß unter allen Umständen das Vermögen haben, das innerlich Geschaute in unserem Empfinden zu einem neuen Leben zu erwecken, sonst fehlt ihm eben die gestaltende Kraft, die den Künstler macht. Alle die Mittel, die Ricarda Huch nach ihrer Meinung bewußt als Künstlerin anwendet, sind aber meiner Überzeugung nach nur Surrogate, die wohl genügen, um ein Problem in künstlerischer Form docierend zu veranschaulichen, nicht aber um dieses Problem an sich künstlerisch zu gestalten. Was der Künstler will, das kann er, und wenn er sagt, er will es nicht, so kann er nicht. Wo Sie künstlerische Absicht sehen, sehe ich einen künstlerischen Mangel. Das ist es, was uns trennt.

Dr. Dreesen: Auch ich muß aus meiner Stellung zu solchen Fragen sagen: Ich bewundere die Gedankenwelt, in der Ricarda Huch lebt, wie sie Herr Ohmann klargelegt hat, denn ich bewundre nicht weniger, als er, Menschen, die große Probleme aus sich gewonnen haben. Aber ich kann sie nur etwa als Ethiker, Gelehrte, als Menschen reifster menschlicher Erfahrung und Weisheit bewundern. Zu Künstlern werden diese Menschen erst in dem Augenblick, wo es ihnen gelingt, jene Probleme und Erfahrungen in sinnfälliger d. i. eben künstlerischer Form jedem naiven Menschen, sofern überhaupt sein Verstand ausreicht, solche Probleme aufzufassen, unmittelbar verständlich zu machen. Und der Ricarda Huch ist eben diese eine vor allem notwendige Kraft, große Probleme zu gestalten, versagt.

Dr. Enders: Auch ich bin der Ansicht, recht eigentlich anschaulich wird sie im problematischen Roman nur da, wo sie Symbole braucht, Vergleiche zur Verdeutlichung des inneren Erlebnisses, des momentanen Seelenzustandes. Dann heftet sie den Blick fest und scharf auf die Dinge da draußen (So Ursl. 237 f., 244 etc.). Dann aber spielt ihr ihre Fabulierlust wohl einen Streich und aus dem Symbol, das sie sucht, findet sie eine ganze Geschichte, eine köstliche Vision; so sind wohl die meisten episodischen Geschichten, wie z. B. die der Flore im Ursleu aufzufassen. Das Gewollte wird verwirrt durch das von selbst Kommende.

Morisse: Wenn ich mich an das halte, was vorliegt, besonders im Roman „Vita somnium breve", so fällt mir als charakteristisch für die Darstellung ein Doppeltes auf; erstens: Auseinanderfaltung der angeborenen Eigenart, die eine das Individuum gestaltende Wirksamkeit äußerer Einflüsse, vermittelt durch Menschen oder Geschehnisse, negiert, zweitens: Starre Gebundenheit dieser angeborenen Eigenart an gewisse durch Vererbung überkommene Triebe, Vorstellungen, Gefühle und Eigenschaften.

Aus der ersten Beobachtung ergibt sich mit Notwendigkeit, daß der Held immer derselbe bleibt; es kann höchstens von der Ausgestaltung gewisser mit der Individualität gegebenen Züge die Rede sein. Diese dem Gesetze der Beharrung unterworfene Entfaltung — der Ausdruck Entwicklung ist hier nicht mehr berechtigt — führt

ferner, da sie fremden Einfluß ausschließt, nie zu einer durch Verarbeitung und Aneignung fremden Gutes bewirkten Umgestaltung oder Wandlung. Michael Unger z. B. (in „Vita somnium breve") ist am Ende seiner Kämpfe der gleiche, der er im Anfange war. Ein wahres inneres Wachsen im Sinne einer Wandlung erfährt er weder durch die Berührung mit anderen eigenartigen Menschen, noch durch schwere Lebensführungen. Seine — übrigens romantische — Lebensauffassung hat sich vertieft; aber ihrem Wesen nach bringt er sie unverändert zurück aus dem Getriebe der Welt und der Fülle der Ereignisse, in denen er einen neuen Sinn des Lebens suchte.

Nach demselben Gesetze der Beharrung vollzieht sich die Entfaltung der Persönlichkeit Verenas. Ihre haltlose Natur wandelt sich nicht unter dem schweren Schicksal, das ihr als alleinstehender Frau auferlegt ist. Die Personen nur, bei denen sie Halt sucht, wechseln; auf den Gatten folgen der Schwager, der Hausfreund, der katholische Priester. Keiner von ihnen aber übt gestaltenden Einfluß auf die Persönlichkeit dieser Frau.

Am schärfsten ausgeprägt zeigt sich dieses Gesetz der Unveränderlichkeit in der Figur des Lasko („Von den Königen und der Krone"), wo es freilich durch die pathologische Einstellung der Persönlichkeit psychologische Möglichkeit und Berechtigung erhält.

Aus dieser Unfähigkeit, sich fremdem Einflusse hinzugeben, folgere ich ein völliges Isoliertsein der Einzel-Persönlichkeit. Nicht Liebe, nicht Leid, das eins dem andern zufügt, können darum irgend welchen Einfluß auf Charakter und Willen haben. Auch die Menschen, die sich durch Familienbande oder Leidenschaft am nächsten stehen, kommen nie zu innerer Berührung und Durchdringung, vermögen sich gegenseitig nicht frei zu machen, wenn auch die Liebe von hüben und drüben sehnsüchtig die Arme entgegenstreckt (VSB. erste Aufl. I, S. 198 ff., II. S. 95 ff.; „Von den Königen und der Krone", S. 111, 126, 141, 162 ff. u. a.). Selbst die Bereicherung, die durch die Berührung erstrebt wird, erweist sich entweder als unerreichbar, wie bei Michael und Verena, wo keiner etwas gewinnt, oder als Illusion, wie im Verhältnis zwischen Michael und seinem Sohn, oder zwischen Michael und seinem Vater. Da, wo Bereicherung des Individuums im Sinne von Steigerung des Lebensgefühles eintritt, ist sie von kurzer Dauer („Von den Königen und der Krone", besonders Seite 141), beim ersten Ansturm nicht ausreichend zur Überwindung äußerer Hindernisse (Michael und Rose). Von dieser Beobachtung, dem Isoliertsein der Individuen, fällt Licht auch auf Ricarda Huchs Auffassung des ethischen Problems, erklären sich unsittliche Handlungen, die nicht als Schuld empfunden werden, der Mangel an dem Bewußtsein der Verantwortlichkeit für das Geschick der Mitmenschen, die Gleichgültigkeit gegen die Leiden anderer. Näher hierauf einzugehen, würde mich zu weit führen.

Dieser bestimmende Einfluß von Persönlichkeit zu Persönlichkeit — und damit komme ich zu der zweiten Beobachtung — wird zuge-

standen innerhalb der Generation. Michaels Aufenthalt im Süden übt keinerlei bestimmenden Einfluß auf sein Wesen; aber daß sein Vater ein Südländer, daß seiner Mutter „Schönheit" Lebenszweck und -sphäre ist, das legt im Sohne bestimmte Züge fest, bannt ihn in die unüberwindlichen Schranken eines bestimmten Gefühls- und Vorstellungskreises; besonders deutlich, weil krankhaft gesteigert, zeigt sich die Gebundenheit an das erblich Überkommene bei Lasko. Mit voller Klarheit ist er sich dieser durch Vererbung begründeten, selbst nicht durch die Leidenschaft zu überwindenden Zusammengehörigkeit mit seinem Vater bewußt. „Du weißt nicht", sagte Lasko zu Maidies (S. 126), „wie es ist, mit meinem Vater zu leben. Hast du gehört, daß grausame Völker, um sich an einem Feinde zu rächen, ihn auf ein wildes Pferd banden und es rennen ließen, wohin es wollte? Es braust wie ein Unwetter durch das Gestrüpp und steht im peitschenden Regen still, den sterbenden Sklaven auf dem Rücken. So ist es mit ihm." Auch bei Michael siegt endlich die Liebe zu seinem Kinde über die Leidenschaft. Es ließen sich zahlreiche andere Beweise für die Theorie der Vererbung nachweisen, einer Vererbung jedoch, die sich meist auf das von der Generation triebhaft Überkommene beschränkt.

Diese Hervorkehrung der Unveränderlichkeit des Individuums und seiner Gebundenheit an das erblich Überkommene folgt aus der Lebensanschauung der Künstlerin, wie ich sie dokumentiert finde in den Worten des Freiherrn (Vita somnium breve, II, S. 263): „Häufig beim Anblick der zahllosen Sternenwesen, von denen jedes mit einer besonderen Strahlenkraft und Natur an seinem besonderen Platze steht, den es nicht aufgeben noch vertauschen kann, denke ich an die Unveränderlichkeit von uns Menschen. Sieh Arabell, sieh mich an oder irgend einen von denen, die du kennst; es mögen täglich Blätter abfallen und neue sich entfalten, jeden Augenblick Tropfen aufspringen und Tropfen verrinnen, es ist ewig derselbe Brunnen, der alle verschlingt und alle ergießt. Nicht Jahrzehnte und nicht Millionen von Jahren, nicht Erdbeben noch Weltuntergänge können einer Seele die Farbe abwaschen, mit der sie Gott bemalt hat, ihr nicht den Namen rauben, mit der sie Gott benannt hat. Und eben diese Unveränderlichkeit ist mir eine Bürgschaft für unsere Ewigkeit."

Das Gesetz der Beharrung, das der Entfaltung der einzelnen Persönlichkeit zu Grunde liegt, gilt auch für die Menschheit als Ganzes. („Von den Königen und der Krone", S. 184: Gedanken kamen ihr, die bis dahin namenlos für sie gewesen waren: von der Vergeblichkeit des Lebens" u. s. w.).

Dr. Enders: Das trifft zu, und das charakteristischste Beispiel für die Weltanschauung der Dichterin von der Wandellosigkeit der Menschen scheint mir im „Armen Heinrich" gegeben, der nach meinem Gefühl (das sich wohl auf die beiläufigen Bemerkungen der Erzählerin gründet) gradezu entstanden ist aus Opposition gegen die mittelalterliche Anschauung von der bis zur Erlösung führenden

Fähigkeit eines Menschen, eines anderen Wesen und Schicksal zu wandeln, wie es ja nirgends gläubiger gestaltet ist, als in der Legende vom armen Heinrich. Bei Ricarda Huch bleibt Heinrich, was er ist; ihm ist Liebheidli nur ein Objekt des Genusses und der staunenden Betrachtung einer anderen Welt.

Dr. Rick: Das Gegengewicht gegen diese Sterilität der Persönlichkeit ist gegeben in den Naturen, die „geschaffen sind" sich zu entwickeln, zu lernen. Wenn die Dichterin eine Erziehungsmöglichkeit ablehnt, die den Charakter durch äußere Verhältnisse und Einflüsse von Mensch zu Mensch umzubiegen vermöchte, so ist doch der Strom, an der Mündung angelangt, bereichert und gespeist durch die Zuflüsse des Erlebens. „Man kann nur Glückliche glücklich machen" sagt der Freiherr, „das Glück", jede Form des Lebens muß keimhaft im Menschen angelegt sein. Dann setzen sich auch die äußeren Ereignisse in innere Ergebnisse um. Bei Michael liegt eine solche Entwickelung vor zur Bewußtheit, zum „Erwachen". Das Leben, das seinem Sehnen vor Zeiten zu klein schien, nimmt er, nachdem sein Wesen in reineren freieren Umgebungen eine allgemeine Erstarkung erfahren hat, bewußt auf sich.

Noren-Herzberg: Wenn also die Entwicklung des Helden zur Bewußtheit das Problem des Romans ausmacht, so ist mir die Technik, vor allem die Kompositionstechnik, der Aufbau des Romans, völlig unverständlich. Auf etwa 300 Seiten, nämlich von Michaels 1. Reise zu Rose, bis zur endgültigen Trennung von ihr (S. 47—344) wechselt der Schauplatz achtundzwanzigmal. In einer Dichtung, die innerliche Probleme, Entwicklungen behandelt, haben so zahllose Szenenwechsel die Folge, daß die dadurch bedingte Fülle der Geschehnisse (die im psychologischen Roman ja nicht Selbstzweck sind) naturgemäß den inneren Fortschritt der Handlung überwuchern, die Lösung des Problems in den Hintergrund drängen. Dies ist im Roman V. S. B. der Fall bei den Phasen der Entwickelung, die angegliedert sind an die acht Besuche Michaels im Elternhaus mit ihrer Fülle von breiten Situationen, z. B. den Ausführungen über Raphaels Geliebte, Frau, Hochzeit, den Fesca- und Aristoszenen. Und dies gilt in noch höherem Maße von den Entwicklungsstufen, die auf dem Boden der Universitätsstadt vorgeführt werden, die von den Episoden des Frühlingsfestes, des Vortrags des Freiherrn, der Bootfahrt, des Abschiedsfestes völlig überwuchert sind. Und das gilt am meisten von der Entwicklung im Dorf am adriatischen Meer mit der breit ausgesponnenen Episode des Dienstmädchens. Außerdem finden sich in dem Roman noch eine Anzahl Szenen, die überhaupt in keinem, auch nur indirektem, Zusammenhang mit dem Helden stehn: Die Geschichte der Frau Gundel und ihrer Familie; die Szene zwischen dem Freiherrn und dem „Königsmörder" und „Sindbad" u. A. — Angesichts dieses merkwürdigen Aufbaus habe ich mich einmal nach den verschiedenartigen Formen der Romankomposition überhaupt gefragt und habe da zwei Grundformen gefunden. Einmal die, bei der ein

groß gefaßtes Bild allgemeinen Lebens in charakteristischen Entwicklungsreihen oder Momenten gestaltet wird, in die die Helden leidend und handelnd verflochten sind. Bei dieser Form stehen die Szenen und Geschehnisse untereinander in ursächlichem Zusammenhang; der Held bildet gewissermaßen den Punkt in dem Gemälde, auf dem sich alles Licht sammelt, aber er bleibt immer doch nur ein Teil der ganzen in sich geschlossenen Komposition. Seine Entwicklung oder Nichtentwicklung dient in erster Linie dazu, das große Lebensbild direkt oder indirekt, bejahend oder im Gegensatz stehend, zu charakterisieren. Den Typus hierfür bildet der historische und der Bildungsroman also etwa Alexis Brandenburgische Geschichtsromane, K. F. Meyers Jürg Jenatsch, Wilhelm Meister, Immermanns Epigonen, Freitags Soll und Haben, Kellers Grüner Heinrich.

Dann haben wir die zweite Grundform, bei der der Mensch (der Held), seine Eigenart, seine Entwicklung das Problem bildet, und der darum hineingestellt wird in Umgebung und Geschehnisse, die dazu dienen, seine Eigenart, seine Entwicklung zu charakterisieren. In solchem Fall sind die geschilderten Szenen und Vorgänge unter sich vielleicht nicht durch Ursache und Wirkung verbunden; ihr Zusammenhang besteht nur in der Wirkung, die sie auf den Helden haben, ihre Auswahl ist bedingt durch die Entwicklung, die sie bewirken oder beleuchten sollen. Den Typus hierfür bildet Goethes Werther, von modernen Romanen etwa Hesses Peter Camenzind, Strauß' Freund Hein. Das Charakteristische dieser Form ist, daß nur die äußern Vorgänge und Szenen gegeben werden, die wirklich Einfluß auf die Entwicklung des Helden haben oder seinen Charakter beleuchten, und in dem Maße, wie die Lebensanschauung des Dichters den äußern Einflüssen größeren oder geringeren Wert zumißt, wird die Schilderung äußerer Szenen und Geschehnisse vorherrschen oder zurücktreten. Seit Zola hat sich eine neue Technik ausgebildet, die diese beiden Grundformen des Aufbaus mit einander verschmilzt, d. h. eine Technik, die das große historische Gesamtbild (historisch hierbei auch auf die Gegenwart bezogen) in ursächlichen Zusammenhängen darstellt, und mit dieser Darstellung gleichzeitig die Grundlagen für die persönliche Entwicklung eines oder mehrerer Helden bietet. Beispiele hierfür sind Omptedas Sylvester von Geyer; Thomas Manns Buddenbrooks. Vom Standpunkt der Kompositionstechnik bildet diese Form wohl den Höhepunkt, denn sie ermöglicht bei unbegrenzter Größe des Stoffes die denkbarste Konzentration, weil die gleichen Mittel das individuelle und universelle Lebensbild gestalten. — Das buchstäbliche Gegenteil dieser Konzentration bildet meiner Ansicht nach die Romantechnik der Ricarda Huch, denn die Szenen und Bilder dienen bei ihr weder dazu, einen allgemeinen Lebensausschnitt innerlich zusammenhängend wiederzugeben — wir erhalten in V. S. B. weder das typische Bild einer großen Kaufmannsfamilie, noch des Schweizer Studentenlebens — noch enthalten sie die notwendigen Geschehnisse, um die Gestalt eines oder mehrerer Helden zu charakterisieren oder zu ent-

wickeln. Ihr Dichten ist ein völlig zwangloses, willkürlichen Eingebungen folgendes Fabulieren, dessen poetisch-phantastischen Reiz man sehr stark empfindet, das aber unter dem Gesichtspunkt der Komposition gesehen nur den Charakter spielender Improvisation, nicht bewußten Komponierens, Aufbauens, trägt. Einzelbilder und Phantasien aber werden erst ein Kunstwerk, wenn sie in architektonischer Gliederung zu einem Ganzen komponiert sind. Und fehlt diese Komposition im Roman, so geraten wir in die Zeiten zurück, in denen ein Roman durch Anhäufung wunderbarer Geschehnisse entstand, deren Zusammenhang dadurch hergestellt war, daß sie entweder vom Helden erlebt oder erzählt oder angehört wurden; eine Form, die ja von Ricarda Huch in der Triumphgasse schon bewußt verwendet worden ist. Unter ihren Werken aber erscheint mir trotzdem diese Triumphgasse als das wertvollste, weil hier geistiges Wollen mit der (durch Begabung und Können bedingten) künstlerischen Form übereinstimmt, d. h. weil hier das psychologische Problem zurücktritt hinter den aus unerschöpflicher fabulierender Phantasie geborenen Einzelbildern, die als Selbstzweck wundervoll lebendig gestaltet sind.

Dr. Enders spricht über Technik im Einzelnen: Der Dichterin Erzählungsweise ist von vornherein in den problematischen Romanen wenig unmittelbar, wenig überzeugend für einen naiven Leser und damit auch weiteren Kreisen wohl nie erschließbar, recht eigentlich unpopulär, weil ganz unnaiv. Sie betrachtet viel mehr, als daß sie erzählt, sie beharrt beständig in Momenten und das ist es auch, was ihre Darstellung vielfach so lyrisch erscheinen läßt. Man beachte z. B. im Ursleu die Behandlung Luciles in der Zeit der bösen Angriffe auf Edzard wegen der Wasserleitung (S. 105): die Dichterin versetzt sich oder vielmehr den Erzähler ganz plötzlich und unvermittelt in Lucile und bleibt nur in der äußeren Erzählung außer ihr. Alle anderen Personen verschwinden für den Augenblick aus ihrem und unserem Gesichtskreis: Anders hätte man fühlen müssen, als mans tat, „wenn man durch ihre schönen trauernden Augen, die zwei beseelte Wesen zu sein schienen, gradewegs in ihr Herz hätte sehn können.“ Nun aber erschien sie so ganz anders. Wie und weshalb wird betrachtsam ausgeführt, nicht gezeigt. Alle ihre Motive werden ausgebreitet, und dem Leser völlig überlassen, aus der Fülle der Motive das komplizierte Seelenbild sich selbst zusammenzusetzen. Ein unmittelbarer Dichter würde natürlich einige Situationen mit all ihren scheinbaren Zufälligkeiten, die doch wahre Notwendigkeiten sind, hingestellt haben, d. h. er würde gestaltet und nicht betrachtet haben. — Ich bleibe bei meinem Beispiel. Gleich darauf werden wir mit Edzard in eine Abendgesellschaft versetzt. Die Gesellschaft als Ereignis ist natürlich nichts, nur dazu wird sie gegeben, um ein grelles Licht auf die Stimmung des Gequälten zu werfen. Und so immerfort. Daher kommt es, daß die Geschehnisse so oft unbegründet in der Luft schweben. Damit hängt dann die ganze Technik dieses Romans zusammen. Sie hätte diese durchleuchtende Gegenspiegelung

nicht besser durchführen können, als indem sie einerseits einen Beobachter sprechen läßt, der alles unmittelbar in der feinen Nuanzierung der Gegenwart miterlebt hat und diesen durch die Abrückung und rückschauende Betrachtung zugleich in die Lage versetzt, die wahren Motive und die möglichen und die wahrscheinlicheren durcheinander zu spiegeln (Es gibt für ihre Beleuchtungsart kein besseres Wort). Diese recht eigentlich romantische Technik ist bei ihr wieder original, weil die zu Grunde liegende Zwiespältigkeit ebenso in ihr ist, wie sie in den Romantikern lag.

Ohmann: In der Form der Darstellung offenbart sich die Meisterschaft der Künstlerin am schönsten. Jedes Wort, jeder Name ist bedeutend und mit Geschmack gewählt. Die Sprache hat eine herbe Pracht und einen kräftigen Rhythmus, nirgends gibt es Stilvermischung, sondern es bleibt stets die Eigenart der erzählenden Prosa gewahrt, zu reinster Kunst geläutert. Ihre Art, die Welt zu sehen, erinnert an Goethes Objektivität, und es klingt wie eine Reminiscenz an diesen Größten der zum Schauen Geborenen, wenn sie von der Rose sagt: „Sie ruhte in sich selber und faßte die ganze Welt in ihre bildsame Seele." Das könnte das Motto zu R. Huchs Schaffen sein. Freilich führt die gewollte Mittelbarkeit des Stils oft auch zur Manier. Die stete Charakterisierung von außen läßt uns nie ganz an die Menschen herankommen, weil wir immer die formende Künstlerhand fühlen. Die mutige Abkehr von den äußerlichen, auf einem steten Crescendo beruhenden Kompositionseffekten Zolas erquickt, und viele Gestalten gewinnen eine köstliche Klarheit, gerade weil die Dichterin darauf verzichtet, die Menschen „mit einem faden Gefühlsschleim zu überziehen". Aber oft verletzt doch die Seelenlosigkeit und bis ins Rohe gesteigerte Kälte der Personen. Es kommt der Dichterin garnicht darauf an, eine Kette von Geschehnissen in ihrer Folge von innen heraus zu motivieren; die innere Handlung entbehrt der Gelenke. Die Menschen werden in eine bestimmte Situation hineingestellt, woher sie kommen ist gleichgültig, und wenn die Einheit des Bildes sie nicht mehr fordert, werden sie wie Puppen von der Bühne geschoben. Wie die Menschen untereinander sich nicht verstehen, nie in reinen Verhältnissen sich gegenüber stehen, so vermag auch die Dichterin ihre Gestalten nicht zusammenzuhalten. Sie ist wie der Plastiker auf kleine Gruppen beschränkt, selten sind mehr als zwei Menschen zugleich in vollem Umriß sichtbar, und auch diese beiden stehen für sich, die Stimmung des einen erhält keine Resonanz in der Seele des anderen. Daher gewinnen wir keinen sicheren Standort, die Menschen reisen ganz unmotiviert hin und her (Verena in Italien, Rizzo in Afrika). Auch dem Dialog fehlt der Schmelz natürlicher Unmittelbarkeit. Das lebendige Spiel von Rede und Widerrede ist umgeformt zu einer kunstvollen Folge sentenzenreicher Reden, die jede für sich ein wundervolles Ganze bilden, aber sich nicht zum Gespräch zusammenfügen. Demselben Ziele, die Personen nicht in

dramatischen Konflikten uns sinnlich vor Augen zu stellen, dient der übermäßige Gebrauch der indirekten Rede.

Über die poetische Wirkung dieser oft allzu bewußten Stilisierungen läßt sich streiten, über jeden Zweifel erhaben ist die Meisterschaft, mit der die Dichterin diese Stilmittel handhabt. Wie wundervoll ist jede Erzählung gegliedert, wie fein sind die einzelnen Bilder gegeneinander abgetönt! So locker der Motivationszusammenhang in der Handlung ist, so kunstvoll das Gefüge der Erzählung. Jedes Gespräch, jeder Abschnitt ist eine Einheit für sich, mit einer nicht geräuschvollen aber eindringlichen Schlußbetonung. Und doch wirkt jede Situation nur als Glied des Ganzen, empfängt ihren Gefühlscharakter durch ihre Stellung zu den anderen Gliedern. In dem scheinbar willkürlichen Auftreten der verschiedenen Personen, in dem Wechsel der Stimmungen und Schauplätze liegt große Kunst der Gliederung, wie etwa bei einem Meisterwerk der Raumkunst der feinste Reiz in den Proportionen liegt, über die wir uns bewußt keine Rechenschaft geben können. Oft genug ist das chronologische Gefüge so locker, daß man die Kapitel ganz anders ordnen könnte, aber dann würde man merken, daß jede Episode ihren wohlerwogenen Platz hat. Wie ihre Meister Keller und Meyer, denen sie übrigens in manchem fern genug steht, ist Ricarda Huch am größten durch ihren Stil.

Vortragscyclus für die ordentlichen und ausserordentlichen Mitglieder in Bonn und Umgegend.

Fünf Vorträge über **Das junge Frankreich,** gehalten von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (Berlin)

vom 1. Februar bis 1. März Freitag abends 8 Uhr. (Das Vortragslokal wird noch bekannt gegeben.) mit nachfolgender Diskussion, an der sich zu beteiligen gut vorbereitete ordentliche und außerordentliche Mitglieder hierdurch aufgefordert werden. Um eine solche Vorbereitung durch Lektüre der Werke zu ermöglichen, ist nachstehend die Bibliographie der sämtlichen in den Vorträgen behandelten Dichter bekannt gegeben und am Schluß werden diejenigen Bücher, die besonders zur Lektüre empfohlen, noch besonders namhaft gemacht. Es empfiehlt sich bei Benutzung der Übersetzungen die Originale zur Hand zu haben. Die von Herrn von Oppeln-Bronikowski nach jedem Vortrag noch rezitierten Proben werden in deutscher teils noch unveröffentlichter Übersetzung gegeben.

Der Eintrittspreis für sämtliche Vorträge beträgt 3 M k.; für einzelne Abende werden keine Karten ausgegeben. Zutritt haben nur die Mitglieder der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn. In der Zeit vom 1.—20. Januar wird der Bote, der die Mitgliedsbeiträge für das zweite Vereinsjahr abholt, auch die Abonnementskarten für die Vorträge vorlegen, außerdem werden vom 15. Januar ab Karten in der Buchhandlung von Röhrscheid ausgegeben werden gegen Vorzeigung der Mitgliedskarte der Literarhistorischen Gesellschaft. Eine Abendkasse wird nicht eingerichtet werden.

Bibliographie.

Vortrag am 1. Februar.

Henry Beyle (de Stendhal)

geb. 1783 zu Grenoble, gest. 1842 zu Paris.

Werke:

Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase, 1814.
Histoire de la Peinture en Italie, 1817.
Rome, Naples, Florence, 1817.
De l'Amour, 1822.
Racine et Shakespeare, 1823 und 1825.
Vie de Rossini, 1824.
Armance, 1827.
Promenades dans Rome, 1829.
Le Rouge et le Noir, 1831.
Mémoires d'un Touriste, 1838.
La Chartreuse de Parme, 1839.
Romans et Nouvelles, 1854 (enthält: Armance, Mina, Wangel, San Francesco a Ripa, Philibert Lescale, Souvernirs d'un Gentilhomme italien).
Chroniques italiennes, 1855.
Nouvelles inédites, 1855 (enthält: Le Chasseur vert, Fragment aus dem Roman Lucien Leuwen; Le Juif; Féder, le mari d'argent.)
Correspondance inédite, 1855, 2 Bände.
Mélanges d'art et de littérature, 1867.
Vie de Napoléon (Fragment) 1876.
Journal de Stendhal, 1888.
Lamiel (Roman) 1889.
Vie de Henri Brulard (Autobiographie) 1890.
Souvenirs d'Egotisme (Autobiographie) 1892.
Lettres Intimes, 1892.
Lucien Leuwen (Roman) 1894.
Napoléon (enthält die Fragmente Napoléon; de l'Italie; Voyage à Brunswick; de l'Angleterre usw.) 1897.
Soirées du Stendhal-Club, 1905.
Correspondance, éditée par A. Paupe, 4 Bände (in Vorbereitung).

Übersetzungen.

Rot und Schwarz. Deutsch von Fr. v. Oppeln Bronikowski (2. Aufl.).
Über die Liebe. Deutsch von Arthur Schurig. (2. Aufl.)
Renaissance-Novellen. Deutsch von M. Frhr. von Münchhausen.
Bekenntnisse eines Egotisten. Deutsch von Arthur Schurig.
Die Kartause von Parma, Deutsch von dems. (alle bei Eugen Diederichs, Jena.)
Essays. Deutsch von dems. (Hüpeden & Merzyn, Berlin).

Vortrag am 8. Februar.

Jules Barbey d'Aurevilly

geb. 1808 in Saint-Sauveur-le-Vicomte, gest. 1889 in Paris.

Hauptwerke:

L'Amour impossible, 1841.
Les Prophètes du passé, 1851.
Une vieille Maîtresse, 1851.
L'Ensorcelée, 1854.
Le Chevalier Destouches, 1864.
Le Prêtre marié, 1865.
Les Diaboliques, 1874.
Une Histoire sans nom, 1882.
Ce qui ne meurt pas, 1884.

Über Litteratur:

Les Oeuvres et les Hommes, 1861—85 (6 Bde.).

Übersetzungen:

Eine alte Geliebte, Bruns, Minden.
Die Besessenen, ebenda
Die Teuflischen, Wiener Verlag, Wien. (Dasselbe Werk.)
Finsternis, Bard, Berlin.

Vortrag am 8. Februar.

Joris Karl Huysmanns,

geb. 1848 in Paris.

Hauptwerke:

Les Soeurs Vatard, 1878.
En Ménage, 1881.
À Rebours, 1884.
En Rade, 1887.
Là-Bas, 1891.
La Cathédrale, 1898.
L'Oblat, 1900.
Sainte Lydwine de Schiedam, 1901.
Les Foules de Lourdes, 1906.

Übersetzungen.

Gegen den Strich, Schuster und Löffler, Berlin.
Da unten, Magazinverlag, Leipzig.

Vortrag am 15. Februar.

Die Symbolisten.

1.

Charles Baudelaire,

geb. 1821 in Paris, gest. 1867 in Paris.

Oeuvres Complètes, Paris o. J.
Vol. 1: Les Fleurs du Mal.
Vol. 2: Curiosités esthétiques.
Vol. 3: L'art romantique.
Vol. 4: Petits Poèmes en Prose. Paradis artificiels.
Vol. 5: Histoires extraordinaires (par E. A. Poe).
Vol. 6: Nouvelles Histoires extraordinaires. Aventures d'Arthur Gordon Pym par E. A. Poe.
Oeuvres posthumes, Paris, 1887.
Souvenirs, Correspondances, Bibliographie suivie de pièces inédites, Paris 1872.

Übersetzungen:

Werke, deutsch von Max Bruns, Minden o. J.
Bd. 1. Novellen, kleine Dichtungen in Prosa.
Bd. 2. Die künstlichen Paradiese.
Bd. 3. Aesthetische Schriften (Litteratur und Musik).
Bd. 4. Aesthetische Schriften (Malerei und Skulptur).
Gedichte in Vers und Prosa, deutsch von Camill Hoffmann und Stefan Zweig, Leipzig 1902.
Gedichte (mit Verlaine) übertragen von Paul Wiegler, Berlin 1900.
Die Blumen des Bösen, Umdichtungen von Stefan George, Berlin 1901.

2.

Paul Verlaine,

geb. in Metz 1844, gest. in Paris 1896.

Poèmes Saturniens 1866.
Fêtes galantes 1870.
La bonne Chanson 1871.
Sagesse 1871.
Romances sans Paroles 1872.
Les Poètes maudits 1872.
Jadis et Naguère 1881.
Amour 1888.
Parallèlement 1889.
Bonheur 1889.
Dédicaces 1890.
Chansons pour Elle 1891.
Liturgies intimes 1892.
Mes Hôpitaux 1893.
Dans les Limbes 1894.

Confessions 1895.
Invectives 1896.
Choix de Poésies (26. Aufl.) 1906.

Übersetzungen:

Verlaine (mit Baudelaire) übertr. v. Paul Wiegler, Berlin 1900.
Paul Verlaine, Gedichte. Eine Anthologie, herausgeg. v. Stefan Zweig, Berlin 1902.
Verlaine (mit Hérédia) Nachdichtungen von R. Schaukal, Berlin 1906.

3.

Arthure Rimbaud,

geb. in Charleville (Ardennes) 1854, gest. in Marseille 1891.

Oeuvres (1 Band) Paris 1904.
Lettres de Rimbaud, avec Introduction et Notes de Paterne Berrichon, 1899.

4.

Stephane Mallarmé,

geb. in Paris 1842, gest. in Valvins bei Paris 1898.

L'Après-midi d'un Faune 1876.
Les Dieux antiques 1878.
Poésies 1887.
Pages 1890, 1891.
Les Miens: Villiers de l'Isle-Adam, 1892.
Vers et prose, 1893.
La Musique et les Lettres, 1894.
Divagations, 1897.

5.

Henri de Régnier,

geb. 1864 in Honfleur (Normandie).

Gedichte:

Premiers Poèmes, Paris 1899.
Poèmes 1887—1892, Paris 1896.
Les Jeux Rustiques et Divins, Paris 1897.
Les Médailles d'Argile, Paris 1900.
La Cité des Eaux, Paris 1902.
La Sandale ailée, 1906.

Romane und Novellen:

La Canne de Jaspe, Paris 1897.
Le Trèfle blanc, Paris 1899.
La Double Maîtresse, Paris 1900.
Les Amants Singuliers, Paris 1901.
Le Bon Plaisir, Paris 1902.
Le Mariage de Minuit, Paris 1903.
Les Vacances d'un jeune Homme sage, Paris 1904.
Sujets et Paysages 1904.
Les Rencontres de M. de Bréot, 1904.
Le Passé vivant, 1905.

Über Literatur:
Figures et Caractères, Paris 1901.

Übersetzungen:
In doppelten Banden, Stuttgart 1904.
Seltsame Liebschaften, ebd. 1904
(beide deutsch von Fr. v. Oppeln-Bronikowski.)

Vortrag am 22. Februar.

1.

Georges Rodenbach

geb. zu Tournai (Belgien) 1855, gest. zu Paris 1898.

Lyrik:

La Jeunesse blanche, Paris 1886.
Du Silence, Paris 1888.
Le Règne du Silence, Paris 1891.
Le Voyage dans les Yeux, Paris 1898.
Les Vies encloses, Paris 1896.
Le Miroir du Ciel natal, Paris 1898.

Romane und Novellen:

L'Art en Exil, Roman, Paris 1889.
Bruges-la-Morte, Novelle, Paris 1892.
La Vocation, Roman, Paris 1895.
Le Carillonneur, Roman, Paris 1897.
Le Rouet des Brumes, Novellen (posthum), Paris 1901.

Dramen:

Le Voile, Einakter, Paris 1894.
Le Mirage, Paris 1901 (posthum).

Über Literatur:

L'Elite, Paris 1899 (posthum).

Übersetzungen:

Das tote Brügge, Berlin 1903.
Im Zwielicht, Dresden 1905.
(Beide deutsch von Fr. v. Oppeln-Bronikowski.)

2.

Emile Verhaeren,

geb. 1855 zu Saint-Amand bei Antwerpen.

Werke:

Les Flamandes, Brüssel 1883.
Les Moines, Paris 1886.
Les Soirs, Brüssel 1887.
Les Débâcles ebd. 1888.
Les Flambeaux noirs ebd. 1890.
Aux Bords de la Route, ebd. 1891.

Les Apparus dans mes Chemins, ebd. 1891.
Les Campagnes hallucinées, ebd. 1893.
Les Villages illusoires, ebd. 1895.
Les Heures claires, ebd. 1896.
Les Aubes, ebd. 1898.
Les Visages de la Vie ebd. 1899.
Le Cloître, Drama, ebd. 1900.
Philipp II., Drama, Paris 1901.
Les petites Légendes, Brüssel 1901.
Les Forces tumultueuses, Paris 1902.
Les Heures d'Après-Midi, Brüssel 1905.

Gesamtausgabe:

Poèmes: Aux Bords de la Route; Les Flamandes; Les Moines.
Poèmes; Nouvelle Serie: Les Soirs; Les Débâcles; Les Flambeaux noirs.
Poèmes; III Serie: Les Villages illusoires; Les Apparus en mes Chemins; Les Vignes de ma Muraille.

Übersetzungen:

Stefan Zweig, Ausgewählte Gedichte, Berlin 1904.
Otto Hauser, „Die belgische Lyrik", Großenhain 1902.

Vortrag am 1. März.

Edmond Rostand.

Gedichte:

Musardises, 1890.
Le Labyrinthe, 1891.

Dramen:

Les Romanesques, 1894.
La Princesse Lointaine, 1895.
La Samaritaine, 1897.
Cyrano de Bergérac, 1898.
L'Aiglon, 1900.

Übersetzungen:

Die Romantischen, deutsch von Ludwig Fulda, Stuttgart, 1896.
Das Weib von Samaria, deutsch von Lina Schneider, Köln, 1899.
Cyrano von Bergerac, deutsch von Ludwig Fulda, Stuttgart, 1899.
Die Prinzessin im Morgenland, deutsch von F. v. Oppeln-Bronikowski, Köln, 1905.

Zur Lektüre besonders empfohlen:

Stendhal: Rot und Schwarz (Le Rouge et Le Noir) 2. verbess. Auflage.

Barbey d'Aurevilly: „Die Besessenen" (Les Diaboliques) und „Finsternis" (Une Histoire Sans Nom).

Huysmanns: Gegen den Strich (à Rebours), stark verkürzte Übersetzung. Die Übertragung von Là-Bas (Da Unten) ist wegen ihrer Minderwertigkeit nicht zu empfehlen).

Baudelaire: Die Blumen des Bösen (Les Fleurs du Mal), übertragen von Stefan George (an der Hand des Originals zu lesen).

Verlaine: Choix de Poésies, sowie die Anthologie von Stefan Zweig. Die 28 von Schaukal übertragenen Gedichte sind freie Nachdichtungen.

de Régnier: „In doppelten Banden“ (La double Maîtresse) und „Seltsame Liebschaften“ (Les Amants Singuliers).

Mallarmé: Vers et Prose. (Eine gute Anthologie aus seinen Schriften.)

Rodenbach: „Das tote Brügge“ (Bruges-la-Morte).

Verhaeren: Ausgewählte Gedichte von Stefan Zweig.

Rostand: „Cyrano von Bergerac“, „Die Prinzessin im Morgenlande“ (La Princesse lointaine).

Geschäftliche Mitteilungen.

1. Sitzung im 2. Vereinsjahr: am 12. Januar: Ibsens Lyrik (nach ungedruckten Übersetzungen des Vortragenden).
2. Sitzung am 9. Februar: Die Technik in Thomas Manns Prosaschriften.
3. Sitzung am 2. März: Conrad Ferdinand Meyer.
4. Sitzung am 4. Mai: Maxim Gorki.

Die Generalversammlung der ordentlichen Mitglieder findet am 29. Dezember d. J. statt.

Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß der Subskriptionspreis für die beiden ersten Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft am 1. Februar erlischt.

Dieser Nummer liegt zum zweiten und letzten Male ein Postanweisungsformular zur Bestellung der beiden ersten „Schriften“ bei. Es sei gestattet, auf die Bemerkungen dazu an gleicher Stelle in der vorigen Nummer zu verweisen und hier nur noch einmal zu betonen, daß der Subskriptionspreis für diese beiden ersten „Schriften“ am 1. Februar 1907 erlischt und dann die um 60 Pf. bezw. 1 Mark erhöhten Preise für den Buchhandel in Kraft treten. Ich bitte um rege Benutzung des Formulars.

F. W. Ruhfus.

Druckfehlerberichtigung: Durch ein Versehen der Druckerei ist in der vorigen Nummer S. 148 Z. 7 v. u. eine Zeile doppelt gesetzt und nach Z. 6 v. u. die Zeile ausgefallen: nur ein Bild machen, nach dem, was er produziert, nicht nach dem,

Druck von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund.

p?
RW

JUL 2 3 1933